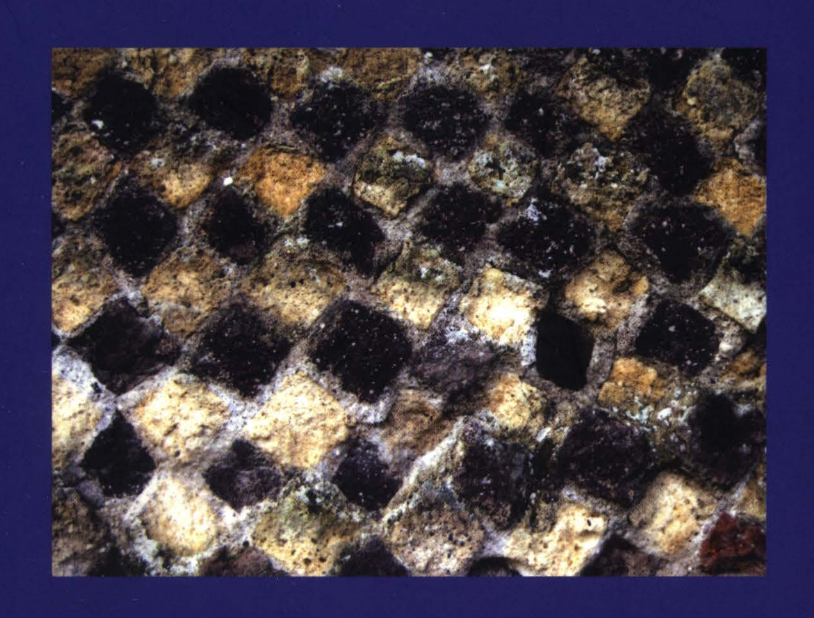
Mª José Alcaraz y Francisca Pérez Carreño (eds.),
Philip Alperson y Noël Carroll, Alessandro Bertinetto,
Sixto Castro, Peter Kivy, Antoni Gomila, James Hamilton,
Jordi Ibáñez, Derek Matravers, Margaret Moore,
Héctor J. Pérez López, Stefano Predelli, Gerard Vilar

# Significado, emoción y valor. Ensayos sobre filosofía de la música






FILOSOFÍA

La música es uno de los mayores objetos de perplejidad filosófica, como prueba la riqueza del debate estético actual. Formalistas, emotivistas, sociologistas, autonomistas o moralistas aspiran a describir el fenómeno de la experiencia musical, a interpretar el sentido de la música, a explicar los valores que reconocemos en ella y la influencia que ejerce en nosotros.

Los autores de los ensayos recogidos en este volumen reflexionan sobre el lugar de la música en la vida humana: sobre su significado y su significación, sobre su relación con las emociones y sobre su capacidad para mejorar moralmente a las personas. La alta consideración que la música posee en nuestra cultura les incita a reflexionar sobre su naturaleza y las razones de su valor: para unos, se trata de la relación de la música con significados extramusicales, para otros, su poder para conmover profundamente al oyente; para unos, su excelencia deriva de la trascendencia de su lenguaje, y para otros, al contrario, de su interdependencia con actividades y ritos de importancia social.

# La balsa de la Medusa




www.machadolibros.com

# Significado, emoción y valor. Ensayos sobre filosofía de la música

Mª José Alcaraz y Francisca Pérez Carreño (eds.),
Philip Alperson y Noël Carroll, Alessandro Bertinetto,
Sixto Castro, Peter Kivy, Antoni Gomila, James Hamilton,
Jordi Ibáñez, Derek Matravers, Margaret Moore,
Héctor J. Pérez López, Stefano Predelli, Gerard Vilar

# Significado, emoción y valor. Ensayos sobre filosofía de la música



La balsa de la Medusa

**La balsa de la Medusa, 175**

Colección dirigida por
Valeriano Bozal

**Filosofía,** serie dirigida por
Francisca Pérez Carreño


C/ Labradores, 5. Urb. Prado del Espino
28660 Boadilla del Monte (Madrid)
editorial@machadolibros.com

ISBN: 978-84-7774-696-6
Depósito legal: M-18.982-2010

Impreso en España - *Printed in Spain*
Top Printer Plus
Móstoles (Madrid)

# Índice

# Introducción

M.ª José Alcaraz y Francisca Pérez Carreño

En 1839 Walter Pater escribía la famosa frase «(t)odo arte aspira a la condición de música». De esta manera, Pater se oponía a la idea hegeliana de la superioridad de la poesía, y daba voz a una tendencia de la filosofía de moderna que encuentra en la música la expresión artística y espiritual más elevada. Entendida como lenguaje universal, representación de los sentimientos o de la pura voluntad, desde el Romanticismo se encuentra en el centro de la filosofía moderna del arte. También para las corrientes kantianas la música clásica es la expresión máxima de belleza artística: la llamada música pura representa la realización de un arte autónomo, que, sin conceptos, apela al espíritu universalmente. Para una teoría estética del arte, la música no puede por menos de considerarse objeto ideal de una experiencia puramente estética, es decir, de una experiencia en la que el reconocimiento de la estructura sonora va acompañado de un placer que se eleva por encima de la mera sensibilidad del material o de la ilustración de categorías intelectuales. Este placer desinteresado fruto de la belleza musical no solo exige teóricamente aprobación universal, sino que la historia de la música muestra la existencia de una comunidad de gusto que rebasa las particularidades nacionales o de época. En ese sentido la música clásica no puede dejar de percibirse como un logro excelso del espíritu humano.

Ahora bien, durante casi todo el siglo XX, con notables excepciones como la filosofía del arte de Theodor Adorno, la reflexión estética se centró básicamente en las artes visuales. Ello quizá se debiera, por un lado, a que la discusión omnipresente sobre la vanguardia y su suerte enfocaba a la historia de los movimientos artísticos plásticos, y, por otro, a que la crítica de las nociones de realismo y el estudio de la representación visual y, en menor medida, de la expresión, fueron el centro de las reflexiones más sistemáticas. En las últimas décadas, sin embargo, la filosofía de la música ha recibido una atención creciente. Este auge ha venido acompañado de una atención, quizá excesiva y motivada por un enfoque predominantemente estético, hacia cierto tipo de producción musical: la música instrumental, pura o absoluta, desvinculada de cualquier propósito ilustrativo o representacional. Sin duda, parece haber una suerte de convergencia entre el análisis estético-formalista y este tipo de música en el que los aspectos formales pueden ser aprehendidos sin que otro tipo de consideraciones extra musicales intervengan en la apreciación. Pese a la higiene filosófica que semejante enfoque proporciona, resulta uno cuando menos sesgado si el propósito de la reflexión es el de responder a problemas generales de la música, su apreciación y contenido.

La música es quizá el objeto estético que más perplejidades crea a la reflexión filosófica. En primer lugar, de definición y hasta de dominio, puesto que la música pura, que parecía adecuada a los planteamientos de la teoría del arte estético-formalista, es solo una mínima parte de la música que se produce y que históricamente se ha producido: la música con texto, la música religiosa o la militar, la música ligera, la música para bailar... son otros tantos tipos de música que permiten experiencias diferentes y que muestran conexiones de diversa naturaleza con lo extramusical.

Las cuestiones ontológicas, sobre el tipo de objeto que la música es y el tipo de experiencia que por lo tanto le es ade-

cuado, son objeto de continua discusión. Las obras musicales son múltiples y performativas, es decir, que a la existencia de numerosas instancias de la misma obra, como ocurre también con las obras de literatura, se suma la necesidad de que la obra sea ejecutada cada vez que se experimenta. Si las obras musicales son tipos y de qué clase, lo que defienden las diferentes teorías realistas, o si la obra es solo el conjunto de sus ejecuciones correctas, como hacen las nominalistas, permanece siendo uno de los temas centrales de discusión de la filosofía de la música. Además, la relación de las diferentes *performances* con la obra de la cual son una ejecución constituye no solo un problema de ontología musical, sino también de interpretación y evaluación.

El tercer grupo de cuestiones de filosofía de la música se refiere a su significado. Aunque es innegable que la música es altamente significativa para nosotros, que signifique algo, en el sentido de que represente o se refiera algo externo a sí misma, es mucho más dudoso. Las diferentes posturas van desde aquellas que niegan dimensión semántica a la música, que sería un arte de naturaleza abstracta, pasando por aquellas que afirman que la música ejemplifica relaciones entre sonidos, estructuras más o menos abstractas, hasta aquellas que defienden que la música representa emociones o, quizá la más extendida, que la música las expresa. Es una intuición extendida que la experiencia musical tiene carácter expresivo, que la música nos emociona, pero cómo las exprese o cual sea el tipo de emociones que provoque ya no recibe una respuesta unitaria. La música podría causar emociones, sin necesidad de expresarlas, como lo hacen fenómenos naturales, como un paisaje, por ejemplo. De este modo, las propiedades de la obra podrían provocar emociones, sin apelar a significados expresivos o de otro tipo. Por otro lado, que las emociones estéticas sean propiamente emociones es un tema de discusión, como lo es que otro tipo de respuestas afectivas pertenezcan necesariamente a la experiencia de la música. Después de todo

no es corriente abandonar la sala de conciertos presa del pánico, o estallar en carcajadas o en lágrimas provocadas por la música.

Ahora bien, ciertas propiedades de la música podrían explicar respuestas emotivas, ya no de carácter estético, sino cotidiano, incluso sin que la música las expresara propiamente. Las respuestas podrían ser subjetivas o podrían tener alguna relación necesaria con la percepción de propiedades en la música. Todas las opciones tienen defensores en el panorama actual, sin embargo, el primer problema para las teorías estrictamente expresivas, aquellas que defienden que la música posee, en sí misma, significado expresivo, es que sin un contenido proposicional o representativo no es en principio posible expresar emociones[1]. La razón es que las emociones poseen contenido, son intencionales, no consisten en la mera excitación de nuestra sensibilidad interna, sino que implican –hay quien defiende que constituyen– pensamientos sobre el mundo. Así pues, no tendría sentido sentir pena o alegría cuando los objetos de nuestra experiencia fueran solo sonidos.

Un último grupo de temas relacionados con la reflexión filosófica sobre la música se refiere a su relación con la sociedad, y con el mundo moral. El hecho de que concedamos a la música un elevado valor entre los productos de la cultura a menudo se explica por su significación vital para nosotros. Quizá el valor que le atribuimos haya de estar fundado en el modo en que la música satisface necesidades espirituales, expresivas, comunicativas o de otro tipo. En otras ocasiones parece funcionar una especie de argumento ontológico del tipo de que alguien capaz de construir productos de tal excelencia debe

[1] Hanslick fue el primero en introducir el argumento sobre la ausencia de representación en música como imposibilidad subsiguiente para la expresión. Hanslick, E., *On the Musical Beautiful*, Indianapolis, In., Hackett, 1986.

poseer un grado semejante de excelencia. La idea de que la música nos hace mejores también parece ligada a nuestra noción de su valor. Ahora bien, ¿hay algo real en todo esto o se trata simplemente de un *wishful thinking* o de una imagen gratificadora pero irreal de nosotros mismos?

* * *

La presente colección de ensayos tuvo su origen en un seminario sobre «Filosofía de la Música: significado, emoción y valor»[2] en el que participaron los autores de los ensayos ahora recogidos. La presencia de Peter Kivy influyó de modo determinante en la elección de sus temas por parte de otros colaboradores. Representante de lo que llama «formalismo enriquecido», Kivy defiende la versión más sofisticada del enfoque estético-formalista y la autonomía de la obra de arte musical; como era de esperar, la mayoría de los autores presentes en el libro elabora alguna crítica o comentario a su compleja filosofía de la música elaborada sobre casi todas las cuestiones relevantes: ontología, significado, expresión, experiencia, historia, evaluación, ejecución, autenticidad, etc. Por esa razón la compilación es a la vez una muestra de la variedad de los planteamientos y de la riqueza de la discusión actual que venimos señalando.

Una aproximación natural al tema de la naturaleza de la música consiste en describir su experiencia: su tipo de objeto, su fenomenología, su carácter, su paralelismo con otras formas de experiencia. En «¿Qué tipo de experiencia es una "experiencia puramente musical"?» Gerard Vilar revisa la noción

[2] Se trata de la cuarta edición del Seminario sobre Arte, Mente y Moralidad, que pretende poner en relación estos tres ámbitos de la experiencia y de la filosofía. El encuentro fue financiado por una Acción Especial del MEC (HUM2006-27341-E/FISO) y se celebró y ha sido editado como resultado de los proyectos de I+D del MEC HUM2005-02533 y FFI2008-00750/FISO

de experiencia estética asumida por el modelo formalista, que según él, resulta insuficiente para dar cuenta del valor comunicativo y revelador que atribuimos a la música. El formalista mantiene una concepción kantiana de la experiencia estética, en la que el sujeto experimenta un placer desinteresado en la percepción de la mera forma del objeto. Se trata de una experiencia aconceptual y el juicio correspondiente no es cognitivo sino expresión de la respuesta de placer que constituye su marca y origen. Una de las consecuencias de esta concepción es que excluye aspectos de la obra que pertenezcan a ámbitos como la moral o la política. El formalista respalda esta caracterización apelando a la autonomía de lo estético y a la necesidad de mantener esa autonomía distinguiendo claramente los aspectos estéticos de los que no lo son y dejando a éstos últimos fuera del ámbito de la apreciación. Además cuenta con una razón ulterior para defender esta concepción: frente a lo que resulta común en las artes narrativas, la música absoluta o pura no es representacional, es decir, no es sobre nada, no posee significado alguno. Aunque un formalista como Kivy reconoce el carácter expresivo de la música y lo señale como fuente de su valor; sin embargo, distingue este aspecto de la cuestión del significado y, por ello, concluye, la experiencia de la música absoluta es una puramente musical, sin referencias externas.

Vilar tratará de mostrar algunas deficiencias del modelo formalista y propondrá una caracterización de la experiencia estética que reconoce la relevancia de otros aspectos –cognitivos, morales, políticos o religiosos– de la experiencia humana como parte constituyente de esta experiencia. Además incidirá en el status simbólico de las piezas de música absoluta y por ende en la necesidad de analizar su capacidad significante.

Para reformular el concepto de experiencia estética, Vilar recupera la noción de «soberanía» adoptada por Christoph Menke[3]. En el ámbito de la experiencia musi-

cal, esta señala a la capacidad del arte para conectar una experiencia puramente estética con otros tipos de experiencia mostrando cómo la música llega a ser un modo de transmisión conocimiento del mundo y de nosotros mismos. Esta experiencia de sentido no arriesga, sin embargo, y como teme el formalismo, la autonomía de lo estético. Al contrario, muestra, por un lado, las conexiones necesarias entre el arte y otros ámbitos de la experiencia humana y, por otro, señala el modo en el que el arte puede, a su vez, decirnos algo de ésta. Los modos de expresión de la música absoluta no son representacionales, pero esto no impide que la música absoluta posea contenido. Nuestra apreciación requiere que indaguemos de qué modo pueda proporcionarnos una experiencia significante al tiempo que reconocemos las dificultades de señalar cual sea su contenido específico.

Vilar señala que la experiencia musical solo puede tener lugar sobre un trasfondo de experiencias anteriores, de la tradición musical, de categorías musicales, etc. Sin este trasfondo, la mera experiencia de la obra resultaría insuficiente para una apreciación correcta. Así pues, tenemos una razón que proviene de las condiciones necesarias de la apreciación para cuestionar la validez del modelo formalista. Vilar va más allá y se pregunta si los límites de ese trasfondo son nítidos o si, por el contrario, el tipo de información relevante para informar nuestra experiencia puede abarcar contenidos que sobrepasan lo estrictamente musical. ¿Son, por ejemplo, ciertos hechos acerca de la vida del compositor o de la época que le tocó vivir relevantes o reveladores a la hora de apreciar y comprender una obra? Vilar examina tres casos en los que parecemos tener razones para pensar que ciertos hechos no solo motivaron la composición de ciertas obras sino que impregnan su carácter. Sin arriesgar la auto-

[3] Menke-Eggers, C., *La soberanía del arte*, Madrid, Visor Dis., 1997.

nomía propia de lo artístico, el concepto propuesto por Vilar da cuenta de los aspectos cognitivos constitutivos de la experiencia estética al tiempo que explica uno de los rasgos más salientes de la experiencia de la música absoluta: su capacidad para decirnos algo acerca del mundo y de nosotros mismos.

Las cuestiones ontológicas acerca de la obra de arte musical han motivado una importante discusión sobre los criterios de identidad de la misma. ¿Es una obra musical idéntica a su estructura sonora? ¿Son dos obras que comparten la misma estructura sonora, la misma obra, o dos obras diferentes? En este punto el platonismo de Kivy también es una referencia clara: las obras son entidades realmente existentes de carácter ideal. La esencia de la obra musical es la estructura sonora y las interpretaciones con la misma estructura sonora son de la misma obra. Frente al realismo platónico, Stefano Predelli ofrece en «Compositores, intérpretes y obras musicales» una defensa del contextualismo ontológico, es decir, de la idea de que dos obras pueden compartir una misma estructura musical y no ser idénticas, no ser «la misma» obra. Para ello, Predelli examina la incoherencia en el seno del pensamiento de Kivy derivada de su adopción, por un lado, de un modelo platónico de la identidad de la obra de arte y, por otro, de su defensa de un intencionalismo moral con respecto a la actividad interpretativa del artista.

Predelli trata de mostrar que, incluso adoptando una versión general, –y menos comprometida con nociones como la de obligación moral– del intencionalismo de Kivy, la concepción platónica de la identidad de la obra musical resulta insostenible. Como alternativa defiende una concepción contextualista, que denomina «teoría de la valoración de la interpretación relativa al compositor». Según esta teoría, el intérprete de una obra musical está obligado a seguir las instrucciones dadas por el compositor de la obra con respecto a

la ejecución de la misma. La propuesta contextualista defiende que dos obras que comparten una misma estructura sonora pueden, de hecho, ser dos obras distintas ya que su identidad puede estar determinada en parte por propiedades relacionales, como por ejemplo, ser creación de un género o de un autor determinado, que no son menos relevantes para la identidad de la obra que sus propiedades estructurales. Predelli considera que la apelación a propiedades relacionales por parte de esta versión del contextualismo resulta insuficiente y en parte supone una *petitio principi*. Lo que ha de mostrar el contextualista, en su opinión, es que dos obras que comparten una misma estructura son de hecho distintas obras en virtud de alguna propiedad intrínseca y no relacional. Predelli trata de ofrecer un argumento de este tipo y así vindicar el contextualismo apelando a las propiedades de la interpretación derivadas de las instrucciones del compositor.

Predelli propone el siguiente argumento: tenemos una obra *o* y una obra *o'* que comparten una misma estructura sonora S; *o* fue compuesta por A y *o'* por B. Según «la teoría de la valoración de la interpretación relativa al compositor», las ejecuciones de *o* y de *o'* han de conformarse a los constreñimientos de S siguiendo, en el primer caso, las indicaciones de A y, en el segundo, las de B. Sin asumir en ningún caso que *o* y *o'* no son la misma obra –podrían serlo hasta que se demuestre lo contrario–, el ejemplo de Predelli trata de mostrar que podemos hallar una propiedad, P, que *o* posee y de la que *o'* carece. Ahora bien, la ejecución de *o*, llamémosle *e*, es una que surge de la obediencia a las instrucciones de A, mientras que la ejecución de *o'*, *e'*, surge del respeto a las de B. *e* y *e'* son distintas ejecuciones y mientras que *o* tiene la propiedad de dar lugar a *e*, *o'* tiene la de dar lugar a *e'*. Por tanto *o* y *o'* no son la misma obra y, en consecuencia, la idea platónica de que la identidad de una obra musical viene dada por su estructura sonora queda falsada. Si este argumento es persuasivo, como Predelli sostiene, parece que podemos derivar de

la propia concepción de Kivy de la obligación del intérprete de seguir las instrucciones de un compositor con respecto a la ejecución de su obra un argumento en contra del platonismo ontológico.

En «Una estética audiovisual de *Electra*», Héctor J. Pérez López insiste en la complejidad de la experiencia de la opera, que no puede explicarse recurriendo solo al análisis de la partitura musical, y tampoco del texto escrito, sino que está basada en todas las «aportaciones» interpretativas, muchas veces constitutivas del significado global de la obra, de las líneas que articulan la recepción de la experiencia estética». Pérez López analiza en este artículo la experiencia de la ópera grabada en audiovisual, insistiendo en la relevancia de la grabación vidográfica de la ópera ha experimentado y en la necesidad de hacerse cargo de este hecho, por ahora poco estudiado. En su análisis de la *Elektra* de Strauss pone de relieve cómo no solo la escenografía, la coreografía y hasta el maquillaje de los actores, sino también los elementos de la realización audiovisual son constituyentes de la experiencia estética de la obra.

Pérez López analiza la grabación en DVD de la Electra de Strauss, con dirección musical Claudio Abbado, escénica de Harry Kupfer y dirigida por Brian Large para vídeo en 1989[4]. En primer lugar el autor defiende la interpretación expresionista de la obra basándose en la particular concepción de Strauss de la filosofía de Schopenhauer. Strauss concebía la expresión musical más abstracta como resultado de la inmersión en la experiencia más intramundana, en el caso de Electra en los enigmas más profundos de la psicología humana. La influencia de los estudios sobre la histeria de Freud y Breuer

[4] Richard Strauss, *Elektra*, Wiener Philarmoniker, Dir. musical de Claudio Abbado. Dir. escénica de Harry Kupfer. Realización para Video de Brian Large. Grabada en la Wiener Staatsoper en 1989. DVD Opera Collection-Ediciones del Prado 2004.

en Strauss serían pertinentes en este punto. Partiendo de este énfasis en lo psicológico, el análisis de la estética visual de esta grabación subraya, dentro del fragmento elegido, aquellos momentos en los que la realización videográfica acompaña, subraya o incluso dirige la experiencia de la música. La fuerza dramática, la tensión o la intensidad musicales y en suma la expresividad son subrayadas por recursos audiovisuales que componen una experiencia diferente a la que sería posible en la Ópera de Viena. El enfoque de los distintos personajes, no necesariamente ligado al momento del canto, el zoom, los mocimientos de la cámara, los picados y contrapicados, son recursos que permiten tanto la percepción de detalles imposibles en la sala del teatro o desde perspectivas imposibles como en general influyen la experiencia de un modo determinante.

* * *

Los intentos de concretar el significado de una obra musical parecen a menudo diluirse en vaguedades e imprecisiones. ¿Se trata de un síntoma de que al hablar del significado de la música estamos cometiendo un error de lenguaje, que no hay nada en la música que signifique o pueda significar? Varias de las aportaciones a esta compilación desafían la tesis formalista de la ausencia de dimensión semántica de la música apelando a diferentes rasgos de la música y de nuestro entendimiento de ella que parecen indicar la presencia de un contenido musical. Encontramos en la música sinceridad, profundidad o espiritualidad; elementos análogos a los de otras expresiones simbólicas como la expresión de su autor, que Jordi Ibáñez investiga en el fenómeno del «estilo tardío», la utilización de géneros expresivos, como el salmo, que Alessandro Bertinetto analiza en su ensayo sobre Coltrane, o la experiencia de sentido, por ejemplo de profundidad, que Margaret Moore relaciona con un cierto estilo.

En relación con los problemas de la expresión y el testimonio personal sitúa Jordi Ibáñez el problema del estilo tardío en «La fortuna de envejecer o las ilusiones del estilo tardío». ¿Lo que llamamos «estilo tardío» es simplemente una forma de delimitación temporal de la obra de un artista? ¿Es quizá una forma de agrupar ciertos rasgos formales y de establecer ciertas relaciones evolutivas dentro de un *corpus* artístico? O, como finalmente parece apuntar Ibáñez, ¿se trata de algo que apunta a la conciencia del artista de su muerte y al acabamiento de un proyecto artístico que en ocasiones abarca una vida entera? A través de obras de diferentes artistas, Ibáñez muestra cómo la conciencia de la muerte puede acompañar al artista en numerosas ocasiones pero solo cuando ésta es también manifestación de una conciencia sobre los límites de la propia obra tendemos a hablar de estilo tardío. Solo entonces, «el estilo tardío llega a ser el documento de algo tan privado e incierto como el fin de la vida de alguien». En otras palabras, Jordi Ibáñez parece reivindicar una noción fuerte de estilo individual en la que el significado de la obra es inseparable de lo que la obra significó para el propio artista[5]. La forma de una pieza concreta se percibe de modo inseparable del sentido que le imprime la entera trayectoria de su compositor.

Pese a que el «estilo tardío» varía de artista a artista –ya que es el contenido y dirección de cada vida y obra lo que lo determina–, en todos ellos apuntamos «al *pathos* del acabamiento» que el artista experimenta y expresa a través de su obra. En ocasiones constituye un acto de despedida, que en su lado más amable, puede a su vez expresar la visión del artista de su obra como algo que ha alcanzado la madurez,

[5] Ver Wollheim en la distinción entre el significado de la obra (o significado primario) y el significado que realizar la obra adquiere para el artista (o significado secundario), en *La pintura como un arte,* Madrid, Antonio Machado, 1997, pp. 281s. y 355-7.

como sucede con Joan Miró. En su lado más dramático, el artista puede articular esta despedida sin dejar de mirar el vacío que le espera. Por último, también el silencio –señala Ibáñez– puede constituir este acto de despedida en el que la mera renuncia a la expresión es ya reconocimiento y expresión de la conciencia de un fin próximo. La noción de «estilo tardío» comporta así mismo un aspecto reflexivo sobre la propia obra, una especie de conciencia o perspectiva del artista sobre su trabajo como un todo. Esa perspectiva, plasmada en las últimas obras de un artista, puede ser a la vez el síntoma de una libertad ganada, como en el caso de Miró, o de desesperanza por un sentimiento de acabamiento que llega antes de tiempo. En cualquier caso, Ibáñez nos recuerda que el estudio del «estilo tardío» parece decirnos más acerca del hombre, del artista, que de su obra, pero nos recuerda también que es a aquél a quien en el fondo admiramos cuando admiramos su arte.

La pregunta sobre el «estilo tardío» sirve a Jordi Ibáñez además como caso de la dificultad y la ambigüedad de la tarea filosófica, en particular, sobre el arte. El modo en el que apreciamos una obra una vez que tenemos en cuenta que puede ser la expresión de esta conciencia de acabamiento es necesariamente distinto a lo que experimentamos si la obra pertenece a un período de formación del artista. Incluso el modo en que la apreciamos cuando sabemos que pertenece a los últimos años del artista a pesar de que no sea claramente una reflexión intencionada sobre el final. No siempre está claro que el sentido que la obra adquiere percibida de esta manera pertenezca con claridad a la obra y no sea impuesta desde fuera, y sin embargo, Ibáñez apuesta por la validez de estos «arañazos» de lo humano sobre la excelsa superficie de la forma artística. En este caso podríamos hablar más allá del significado de la obra en sí misma, y del significado de la obra para el artista, también del significado de la obra para el receptor.

La contribución de Alessandro Bertinetto, «Filosofando a Trane. El significado de *A Love Supreme*», aborda directamente el problema del significado musical. Su aproximación parte, por un lado, de la discusión que se viene dando entre formalistas y defensores de la idea de un contenido musical y, por otro, de la ejemplificación de sus tesis a través del análisis de la obra de John Coltrane *A Love Supreme*. Bertinetto propone esta obra por dos motivos: primero, porque a pesar de ser una obra instrumental parece vehicular un significado particular sin que un texto sea estrictamente necesario para su reconocimiento. En segundo lugar, la obra de Coltrane resulta especialmente interesante a la obra de abordar filosóficamente la cuestión del significado musical. Su importancia parece a la vez artística y filosófica.

Es cierto que la música carece de componentes semánticos y sintácticos y, por tanto, parece incapaz de transmitir significado. Si una obra instrumental posee significado éste le viene generalmente dado por un título o texto que la acompaña pero no posee una naturaleza estrictamente musical. Bertinetto señala al menos tres críticas ya consolidadas a la postura formalista con respecto al significado musical. En primer lugar, como Ridley[6] ha notado, la negación del significado musical propia del formalismo se deriva de una comprensión excesiva y obsesiva con la cuestión de la autonomía artística; es decir, con la idea de que lo estrictamente relevante a la hora de atender a la obra de arte son solo sus propiedades formales. En segundo lugar, se dice que el formalista solo podría defender su tesis respecto a una porción relativamente pequeña de la producción musical a lo largo de su historia. En general, su tesis gana su aparente universalidad una vez que se generaliza desde cierto tipo particu-

[6] Ridley, A., *The Philosophy of Music: Theme and Variations*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 2004.

lar de música –la música tonal de los siglos XVIII-XIX– al resto de las obras instrumentales. Finalmente, el formalista parece incurrir en cierta incoherencia cuando, de un lado, reconoce el poder expresivo de la música absoluta pero, de otro, niega que ésta posea contenido o significado. ¿No es el contenido expresivo, después de todo, un tipo de contenido musical?

Bertinetto trata de contribuir a la posición contenidista mostrando cómo el formalista solo puede sostener su postura abrazando una teoría del significado que resulta insuficiente incluso cuando se aplica a los lenguajes naturales. Su propuesta pasa por recomponer una concepción del significado que no solo nos permita detectar el significado musical sino que cuente con evidencia en otras prácticas comunicativas. De las tres teorías del significado señaladas por Bertinetto –como correspondencia, coherencia y evidencia– la segunda y la tercera juegan un papel esencial en la aprehensión del significado musical. En particular, la noción de verdad como evidencia resultaría, de acuerdo con Bertinetto, especialmente valiosa a la hora de dar cuenta del modo en el que el arte, y la música en particular, revelan verdades acerca del mundo y del arte.

En el ensayo «Una «profunda» confusión: explicar nuestros juicios sobre la profundidad de la música», Margaret Moore parte también de una supuesta paradoja en el modelo formalista a la hora de explicar nuestra experiencia de ciertas obras de música absoluta como poseedoras de profundidad. Si la experiencia musical es una en la que no se nos transmite ningún significado o contenido, ¿cómo podemos dar sentido a la experiencia de profundidad característica de algunas de las obras más ejemplares dentro de esta categoría musical? Peter Kivy trata resolver la paradoja negando que la música sea realmente profunda y apoya su tesis en la analogía entre la profundidad en literatura y en música. Si hubiera profundidad en la música ésta se daría como en la literatura. Pero careciendo

de significado o contenido, al contrario que la literatura, la música no puede ser profunda.

Moore rechaza la analogía y considera excesivo requerir que nuestros usos de «profundo» en literatura y en música deban coincidir exhaustivamente. Después de todo, son medios suficientemente distintos como para que las propiedades que puedan ostentar sean distintas o requieran condiciones distintas de identificación. Además, señala Moore, la experiencia de profundidad en la música resulta más que evidente y reconocida en la apreciación de la música absoluta como para que la opción de su mera negación sea una alternativa aceptable. Sea o no una propiedad de la obra, lo que parece necesario es dar cuenta de los rasgos que caracterizan la experiencia en la que percibimos la música bajo ese aspecto. De un lado, podemos sostener que la música absoluta posee, después de todo, cierto contenido y que es la profundidad de éste la que nos permite adscribir profundidad a la música; o, de otro, podemos rechazar que la condición del contenido sea una condición necesaria para adscribir profundidad a la música absoluta y tratar de explicar ésta en otros términos que los del significado musical.

Moore reconoce, junto con el formalista, que la profundidad musical no consiste en la transmisión de un contenido profundo en la obra de música absoluta, sin embargo, relaciona indirectamente la percepción de profundidad con la profundidad del contenido. Su propuesta consiste en trazar una conexión entre la experiencia estética de profundidad en una obra de música pura y el reconocimiento de cierto parecido de estilo entre obras que en la tradición musical han servido al propósito de acompañar o ilustrar contenidos profundos. Así pues, nuestra atribución de profundidad a una obra de música absoluta se basaría en la percepción de una semejanza de estilo con obras que poseían contenido profundo o se empleaban en contextos profundos.

* * *

La tradición filosófica reconoce una relación especial entre la música y las emociones desde la Antigüedad. La relación mimética entre música y emoción se entiende de maneras diferentes. Por un lado, se puede considerar como una relación binaria de tipo representacional, ejemplificadora o expresiva. Defender de este modo la capacidad mimética de la música implica reconocer su capacidad significativa, su relación con un elemento extramusical, que es la emoción. Sin embargo, la estética contemporánea ha defendido que la expresión artística debe entenderse de otro modo, como expresividad, en el sentido de que la forma artística posee en sí misma una configuración expresiva, pero no está relacionada con ninguna emoción externa. Ser expresivo es un relación monádica, no es necesario referirse a un estado de cosas externo; en las famosas palabras de Bowsma: «la emoción está en la música como el rojo en la manzana»[7]. Un desarrollo de esta idea es defendido por Kivy como «formalismo enriquecido». Las propiedades expresivas de las obras musicales serían un subconjunto de sus propiedades estéticas, y, como tales, serían experimentadas estéticamente, es decir, escuchadas en la música. No hay teoría actual de la expresión musical que no sea sensible a estos argumentos. Las de índole expresionista tratan de recuperar una relación fuerte (al menos, más fuerte) entre emoción y música sin dejar de hacer justicia a las propiedades realmente presentes en la música. Algunas propuestas sugieren que cuando percibimos propiedades expresivas en la música las atribuimos a la expresión de un sujeto imaginario: una *persona* (Levinson) o un autor implícito (Robinson). Dos de los ensayos de este volumen presentan sendas críticas a estos modelos: Derek Matravers se enfrenta a la

[7] Bowsma, O.K., «The Expression Theory of Art» (1950), en Elton, W. (ed.), *Aesthetics and Language*, Oxford, Blackwell, 1954.

teoría de la *persona* musical de Levinson y Antoni Gomila a la del autor implícito de Jennefer Robinson.

En su libro *Art and Emotion*[8], Derek Matravers defendió, en medio de una gran polémica, una teoría causal de la expresión enfrentándose a la postura dominante desde Wittgenstein, y al bien atrincherado formalismo enriquecido de Kivy. En «La expresión como "forma de aparecer"», Matravers critica la teoría de Jerrold Levinson sobre la expresión musical, que es a su vez un desarrollo de la teoría de la expresión como expresividad. Levinson propone una respuesta de corte realista y se sirve de la analogía con el color: decimos que la música es triste como decimos que el limón es amarillo. La tristeza de la música sería el modo en el que la música se nos *aparece*. En ambos casos, el de la percepción expresiva y el de la percepción de color, existiría una propiedad en el objeto que justificaría la adscripción del predicado correspondiente. Dejando a un lado el hecho de que existe un gran abanico de explicaciones sobre la naturaleza del color, Matravers trata de mostrar que existen al menos dos aspectos de esta explicación que pueden resultar problemáticos[9].

En primer lugar, Matravers pone de manifiesto que la analogía entre colores y propiedades expresivas no es tan amplia como sería deseable. Como es evidente, la adscripción de propiedades expresivas en la música está sujeta a mayor discusión que la adscripción de colores a los objetos. Parece que existen al menos dos causas del desacuerdo: la primera se refiere a la existencia de sensibilidades de grupo diferentes y que el acuerdo posible sería relativo a cada una de ellas. La segunda causa de desacuerdo es que, incluso dentro de un grupo que comparte una misma sensibilidad,

[8] Matravers, D., *Art and Emotion*, Oxford, Clarendon Press, 1998.

[9] De hecho en *Art and Emotion* Matravers utilizaba la analogía con el color para defender la naturaleza disposicional de las propiedades expresivas. En este artículo alude a la teoría de las correspondencias de Wollheim.

hay divergencias acerca de cómo describir la experiencia expresiva misma.

En segundo lugar, critica la original propuesta de Levinson al caracterizar la experiencia de la expresión musical modelándola sobre casos ordinarios de expresión. Puesto que la expresión de un estado mental siempre lo es de alguien, en la expresión musical, capturamos esta propiedad como si un agente estuviera expresándose musicalmente: escuchamos la música como si fuera la expresión de una *persona* musical. Para Matravers, no está claro que la percepción de esta *persona* musical esté siempre presente de la manera en que siempre lo está en nuestro entendimiento de la expresión ordinaria. Si lo que buscamos es una caracterización de la experiencia expresiva, desplazar el núcleo de la explicación a aquello que está implicando en la experiencia –la existencia de un sujeto expresivo– no parece la mejor estrategia.

Levinson postulaba la existencia de propiedades expresivas en la música para explicar la normatividad de nuestras caracterizaciones expresivas de la música. Como en el caso del color, su propuesta estaría justificada como una inferencia a la mejor explicación. La existencia de propiedades expresivas en la música haría posible defender la normatividad del juicio sobre la expresión. Sin embargo, el paso que va desde experimentar la música como expresiva a suponer que la música posee una propiedad de este tipo solo se obtiene al precio de no respetar algunas condiciones de la aplicación de los conceptos en general. Si existen criterios de identidad para nuestros conceptos expresivos cuando se aplican a la expresión de las personas, claramente nuestro uso en el caso de la música viola algunos de esos criterios: por ejemplo, que la expresión sea el síntoma de un estado mental. ¿Se trata entonces del mismo concepto en el caso de expresión humana y musical? ¿Estamos usando el concepto expresivo metafóricamente para referirnos a otra propiedad o aspecto distinto del referido en los contextos de expresión humana? ¿O estamos simplemente usando un concepto diferente?

Matravers concluye que el intento de Levinson por ofrecer una explicación de la normatividad de la experiencia expresiva en términos de propiedades no parece finalmente compensar las ventajas que este tipo de explicación pueda tener con sus inconvenientes. Matravers sugiere que entender la tristeza como una propiedad que se nos aparece en la experiencia no es la mejor estrategia. En otros lugares ha defendido que son muchas propiedades diferentes las que podrían «aparecer» expresivamente y seguramente no es posible determinar de antemano cuales o en qué contexto pueden contribuir a la expresión musical. Una de esas propiedades es de hecho la tonalidad de la música clásica, que percibimos como una diferencia expresiva. El ensayo de Toni Gomila estudia el caso en relación a la capacidad expresiva de la música atonal.

En «Música y emoción: el problema de la expresión y la perspectiva de segunda persona», Gomila critica la idea de que la experiencia expresiva de la música implica la imaginación de un sujeto que se expresa por considerar que esto exigiría un grado de complejidad de la experiencia que esta no siempre posee (aunque podría en algún caso). Aún así el autor reconoce que el fenómeno de la expresión es intersubjetivo, en el sentido de que la actividad expresiva llama la atención sobre sí misma. Ahora bien su comprensión no exige un nivel de reflexión sobre la expresión y su agente sino que se produce en un nivel perceptivo espontáneo vinculado a la interacción intersubjetiva que denomina «perspectiva de segunda persona».

Gomila aborda el problema de la expresión musical desde la revisión psicológica del fenómeno de la expresión. La expresión no consiste como quería la visión cartesiana y romántica en la manifestación de un estado previo privado, al contrario, es un mecanismo social mediante el cual no solo manifestamos qué emoción sentimos sino que lo hacemos de modo ostensivo mostrando también cómo la sentimos. Este

aspecto es crucial para explicar la comprensión de la expresividad musical, según el autor.

En este marco teórico Gomila analiza el problema de la expresión en la música atonal. Numerosos filósofos y críticos la han descrito como inexpresiva y, en consecuencia, como incapaz de proporcionar una experiencia estética valiosa. Sin embargo, las motivaciones teórico-formales que ocasionaron su surgimiento están directamente vinculadas con las vanguardias de principios del siglo XX, y en particular de *Der blaue Reiter*, cuyo carácter expresionista sería uno de sus rasgos centrales. Según Kivy, rompiendo con la clave principal de expresividad de la música clásica, la tonalidad, el atonalismo ha sido incapaz de introducir formas expresivas reconocibles. Para Gomila no es cierto que la música atonal no posea esta cualidad afectiva, aunque el repertorio de emociones que es capaz de generar en el oyente no es del tipo producido típicamente por la música tonal. Más bien, son emociones que tienen que ver con la frustración, la sensación de desencaje, de crisis, etc., que fueron investigados desde aspectos distintos a la tonalidad y que contribuyen al potencial expresivo de la obra, provocando el reconocimiento perceptivo por parte del oyente.

* * *

Sixto Castro y James Hamilton abordan el tema de la comprensión musical poniendo en primer plano las condiciones particulares de las artes temporales –prestando especial atención a la música y al teatro– y a cómo éstas determinan ciertos aspectos de la comprensión ajenos a otras formas artísticas. Ambos autores coinciden en la necesidad de explicar la experiencia de la comprensión en términos de un componente afectivo y otro de carácter discursivo.

En «Wittgenstein: música, lenguaje y sentimientos», Castro abunda en el problema de la significación de la música

absoluta, adoptando un marco wittgensteininano para tratar de proporcionar una salida al aparente *impasse* en el que incurre el formalismo al negar que la música absoluta posea contenido al tiempo que reconoce su cualidad expresiva y el innegable valor que posee para nosotros.

La primera estrategia propuesta por Castro es la de rescatar la analogía wittgensteiniana entre música y lenguaje. La analogía se fundamenta en los modos de caracterizar tanto nuestras experiencias lingüísticas a través de conceptos musicales, como describir la experiencia musical en términos que solemos aplicar al comportamiento lingüístico. Este rasgo no debe, sin embargo, llevarse tan lejos como para sostener que la música sea, en sí misma, un lenguaje. Como el propio Wittgenstein reconocía, la música parece carecer de una estructura semántica y sintáctica del tipo que los lenguajes naturales manifiestan y, por ello, carecería de poder representacional. Sin embargo, y sobre todo si prestamos atención a la concepción del lenguaje desarrollada por el segundo Wittgenstein, es posible que la música posee un significado independientemente de que posea o no carácter representacional. Si, según la concepción allí expuesta, el significado depende del uso, la música puede bien usarse en contextos comunicativos y ganar su contenido de éstos.

Ahora bien, incluso si adoptamos esta perspectiva, aún es necesario explicar en qué consiste la comprensión musical y en qué medida, cuando esta comprensión de la música conlleva un componente comunicativo, podemos dar cuenta de él: es decir, cómo señalamos el contenido de la música. Castro señala, a este fin, un rasgo importante del contenido musical. Su comprensión no pasa por el reconocimiento de una adecuación entre la música y algo externo a lo que se refiere, sino que más bien, consiste en experimentar cierto sentimiento de concordancia con la música que, de nuevo, podemos aclarar refiriéndonos a su contrapartida lingüística. Del mismo modo que al escuchar o leer una oración tenemos cier-

tas expectativas respecto al tipo de palabra que podemos esperar a continuación, cuando apreciamos una obra musical generamos ciertas expectativas sobre qué tipo de sonidos encajarían con los precedentes. Aún así, y como ha señalado Hanfling, este sentimiento no se deriva de una necesidad lógica sino estética. Es la sensación de encaje lo que experimentamos en la comprensión musical por más que no podamos *a priori* determinar qué tipo de elementos producirán dicha sensación. Ahora bien, ¿cómo explicamos este fenómeno? Castro, nos recuerda aquí que los motivos por los que podemos experimentar la sensación de encaje son variados: pueden abarcar asociaciones, percepción de parecidos, etc. Lo único que finalmente explica que reaccionemos como lo hacemos y que tal reacción constituya la comprensión correcta de la obra es nuestra pertenencia a una cultura y la familiaridad con sus códigos y juegos de lenguaje. De ahí que, en general, nuestra respuesta afectiva vaya acompañada de descripciones, asociaciones y caracterizaciones de nuestra experiencia que confirman que nuestra respuesta es intencional y tiene a la obra y sus rasgos por objeto.

Una vez que, siguiendo a Wittgenstein, se caracteriza la experiencia de comprensión musical en analogía con el lenguaje, Castro avanza hacia la cuestión del contenido musical. Descartado que el contenido pueda ser representacional, examina si la capacidad expresiva propia de la música absoluta podría ser el lugar apropiado para buscar una respuesta. Tras revisar algunas de las propuestas sobre cual sea el contenido expresivo de una pieza musical, descarta que se trate de emociones (bien percibidas o experimentadas en la apreciación de la obra) y propone examinar el problema como uno en el que el oyente experimenta ciertos estados de ánimo. La ventaja de esta propuesta es que, al contrario que las emociones, los estados de ánimo pueden explicarse sin hacer referencia a ningún objeto, mientras que forma parte de nuestra forma de comprender las emociones que se dirijan a objetos. La falta de

intencionalidad de los estados de ánimos evitaría los problemas usuales de la referencia a emociones y se presentaría como un candidato plausible de aquello que llamamos el contenido expresivo de la música.

James Hamilton, autor de *The Art of Theater*[10] aborda en «Comprensión musical y teatral» las semejanzas y desemejanzas que se pueden señalar entre la comprensión musical y teatral. Hamilton comienza señalando algunos rasgos comunes de nuestra apreciación de la música y del teatro que subrayan su carácter temporal y secuencial. Algunos de éstos son también rasgos de otros medios artísticos como el cine o la literatura. Sin embargo, Hamilton señala un par de aspectos que parecen caracterizar de manera exclusiva a nuestra experiencia de la música y del teatro (o, mejor, a sus ejecuciones particulares en la sala de conciertos y en el escenario). En primer lugar, no parece posible que podamos, mientras escuchamos una pieza musical o vemos una obra de teatro, salir fuera de esa experiencia y tener una impresión de la obra como un todo. En segundo lugar, no podemos ir hacia atrás o hacia delante en nuestra aprehensión de la obra.

Estos rasgos han motivado, al menos en el ámbito de la teoría musical, una teoría de la comprensión de la obra que subraya la imposibilidad de concebir la comprensión musical como una en la que la obra en su totalidad es comprendida en el acto de la apreciación. El defensor de esta llamada «teoría concatenacionista» es Jerrold Levinson, para quien la comprensión musical consiste en una serie de respuestas en las que se manifiesta nuestra aprehensión de la sucesión de los distintos momentos musicales. Lo que no parece posible es que nuestra apreciación de una obra musical pueda consistir en una aprehensión de la misma como un todo. Quizá este tipo de aprehensión sea posible *a posteriori* e incluso pueda contribuir en cierto modo a nuestras experiencias futuras de

[10] Hamilton, J., *The Art of Theater*, Blackwell Publishing, 2007.

esta o aquella obra en particular. Pero, enfatiza Levinson, en ningún caso es un aspecto constituyente de lo que llamamos aprehensión musical.

Hamilton analiza la comprensión teatral a partir de dos tipos de evidencia. De un lado, el espectador teatral muestra que *ha comprendido* la obra si es capaz de explicar el argumento, describir adecuadamente a los caracteres, ordenar correctamente las escenas, etc. De otro, el espectador muestra que *está comprendiendo* la obra si reacciona física y afectivamente de forma adecuada a la obra. Ambos tipos de evidencia, nos dice Hamilton, son compatibles con la tesis concatenacionista de la prescindibilidad de una aprehensión de la obra como un todo. Sin embargo, hay una desemejanza entre el caso musical y el teatral. Al contrario que en el segundo, no esperamos que el oyente produzca ningún tipo de evidencia lingüística una vez que finalizada la experiencia de la obra. Comprender la música es, dentro del marco delimitado por el concatenacionista, responder placenteramente a la sucesivas partes de la secuencia musical y a la secuencia misma, pero no requiere una referencia a rasgos globales de la obra que, si pueden aprehenderse, solo pueden apreciarse reflexivamente, no experiencialmente.

Así pues, Hamilton defiende que las respuestas afectivas durante la experiencia de la obra forman parte de la evidencia de que se da una efectiva comprensión musical, como querían Wittgenstein y Levinson. En el teatro los actores tienden a tomarla en consideración durante la actuación para realizar modificaciones, por ejemplo. Además las reacciones afectivas pueden persistir incluso en casos en los que el espectador ya conoce la obra y sabe lo que va a suceder. La única forma de hacer inteligible este comportamiento, nos dice Hamilton, es reconociendo que la respuesta afectiva tiene una relación interna con la obra.

Hamilton propone una definición de la noción de «reacción afectiva como consistente con una descripción» para

mostrar que al menos ciertas reacciones afectivas son estados conectados intencionalmente con la obra y que, por ello, no solo son signos de comprensión sino constituyentes de la misma. Ahora bien, Hamilton se pregunta si este modo de caracterizar el fenómeno de la comprensión teatral es compatible con el concatenacionismo musical y su respuesta es escéptica. La idea de que solo las reacciones afectivas sean evidencia de la comprensión resulta pobre. No solo para los casos de comprensión teatral, sino también, y como ha señalado Kivy, para los casos de entendimiento musical.

* * *

Los dos últimos textos de esta colección suponen un giro de las cuestiones relacionadas con el sentido, la expresión y el entendimiento musical a cuestiones que ponen en un primer plano las relaciones entre la música y el valor ético. El primero, de Philip Alperson y Noël Carroll, representa una postura moralista, al entender que las relaciones entre la música y la moral forman parte del significado y contribuyen a la apreciación de la música. El último, escrito por Peter Kivy, defiende, al contrario, la autonomía del valor estético de la música.

El texto de Alperson y Carroll «Música, Mente y Moralidad» trata de establecer la tesis de que la relación entre música y moral ha sido excluida injustamente de las consideraciones contemporáneas sobre la música una vez que la búsqueda de una definición esencialista del arte se ha impuesto como tarea central del proyecto analítico sobre el arte. Sin embargo, nos recuerdan Alperson y Carroll, las obras de arte, incluso aquellas cuya producción ha estado directamente motivada por consideraciones esencialistas, son productos de una cultura e interactúan con prácticas de todo tipo, contribuyendo a su realización, distribución y consolidación. Esta matriz cultural del arte será la razón fundamental por la que desvincular el arte de la moralidad resulta, cuando menos, en

una visión estrecha de los aspectos imbricados en su apreciación y valoración.

En el ámbito de la filosofía de la música se ha experimentado un proceso similar, al tomar como ejemplo paradigmático de estudio la música absoluta. Sin embargo, la música absoluta no representa en absoluto una porción significativa de la producción musical; incluso si atendemos a ella para indagar sobre la cuestión de la relación entre arte y moralidad, es posible que hallemos aspectos que nos permitan restablecer dicha conexión y parecemos contar con evidencia empírica de que está más presente en nuestra apreciación musical de lo que el formalismo viene reconociendo.

Alperson y Carroll presentan numerosos ejemplos de conexión entre la música y la moralidad. En la recepción de ciertas obras, el juicio estético no solo roza el lenguaje de la reprobación moral sino que se constituía a la vez como juicio estético y ético. *La consagración de la primavera* de Stranvinsky fue considerada por críticos como Constant Lambert como la aceptación de la brutalidad y el barbarismo. Por otro lado, la producción musical muestra a lo largo de su historia una variedad de relaciones con prácticas de relevancia moral o en las que están en juego ciertos aspectos morales. Hay vínculos de otros tipos, por ejemplo, la propia práctica interpretativa, en especial cuando esta implica a varios intérpretes, parece conllevar cierto aspecto unificador. Más allá de las posibles diferencias que pueda existir entre los músicos, la mera coordinación y entendimiento que son necesarios para la correcta interpretación otorgan a la práctica musical una dimensión moral en sí misma. Como ya advertimos en el capítulo de Predelli, la práctica interpretativa conlleva cierta obligación moral con respecto al compositor y las instrucciones que éste propuso como guías para la ejecución de su obra.

Finalmente la música ha intervenido e interviene en numerosos contextos sociales contribuyendo a la realización de numerosas actividades. Así, la música puede tener un efecto

integrador en los participantes de una actividad, poseer un papel restaurador y curativo o promover la acción política.

Alperson y Carroll tratan de explicar estas posibles cualidades de la música apelando a cierta evidencia proporcionada desde el ámbito de la ciencia cognitiva. Así, parece que la aprehensión musical estimula ciertas zonas del cerebro que están conectadas o se corresponden con las zonas que rigen el movimiento o las respuestas afectivas. Esto explicaría, por ejemplo, cómo es posible coordinar de manera más eficaz el movimiento colectivo a través de la música que en ausencia de ella. Del mismo modo, la relación entre música y activación de la afectividad puede generar la sensación de «comunidad sentimental» en la audiencia, cuya relevancia a nivel moral resulta fundamental. Finalmente, la percepción musical puede activar zonas del cerebro ligadas a las experiencias de placer y dolor de manera que podemos asociar, por ejemplo, la experiencia anterior de pertenencia a una «comunidad sentimental» con la sensación de placer y así reforzar nuestra experiencia inicial. Con estas indicaciones finales, Alperson y Carroll tratan de mostrar cómo no solo parece una cuestión de hecho que la música está imbricada con la moralidad de numerosas formas, sino que ellos es posible por cualidades que la propia música posee. Por todo ello, la música contribuye en general a lo que Aristóteles llamaba la «vida buena».

El modo en que la Kivy entiende la contribución de la Música a la vida buena es el opuesto. El último artículo del libro del autor más citado y criticado de la antología es un ejemplo paradigmático de purismo y de visión autonomista de la música. Kivy nos ofrece en «Moralidad Musical» una crítica a la idea de que la música puede considerarse como algo conectado con la moralidad de alguna forma relevante. Kivy nos recuerda –a través del ejemplo del oficial Nazi que exhibe una gran sensibilidad estética– la tan señalada verdad de que una gran capacidad estética puede coexistir con la aparentemente incompatible disponibilidad para hacer el mal.

La idea contraria, la de que la apreciación de las grandes obras de arte tiene efectos beneficiosos para la moral ha sido largamente defendida.

Kivy propone distinguir al menos tres posibles modos en los que la música pura podría afectarnos moralmente y examina en qué medida es posible atribuirle una capacidad moral una vez que este análisis es llevado a cabo. La música podría afectarnos moralmente bien ilustrándonos moralmente, bien motivando en nosotros cierto comportamiento moral o bien mejorando nuestro carácter en general. Respecto a la primera posibilidad sobre las virtudes epistémicas de la música, Kivy manifiesta un claro rechazo. Pese a que reconoce que ciertos medios artísticos, como la literatura, podrían satisfacer este modo de perfeccionamiento, se mantiene escéptico con respecto a la posibilidad de la música absoluta de proporcionarnos un enriquecimiento semejante. Como se viene señalando, puesto que el formalismo niega que la música pueda vehicular significados o poseer contenido proposicional, carece justamente de la condición necesaria para vehicular una determinada visión moral y mucho menos para argumentar o razonar sobre ella. Los contraejemplos que suelen alegarse difícilmente contribuyen de manera contundente a la idea de que la música nos puede ilustrar moralmente. A lo sumo, la música podría ilustrar un concepto moral pero esto resulta epistémicamente pobre si de lo que se trata es de adquirir conocimiento moral a través de la experiencia musical.

El segundo modo en el que la música podría tener algún efecto en nuestra moralidad sería provocando en el oyente cierto comportamiento moral o, cuando menos, motivándolo para realizar cierta acción moral. Al margen de que existan evidencias a favor en teoría dos podría hacerlo de dos maneras. La experiencia musical podría causar ciertas emociones en la audiencia y éstas podrían ser un factor causante de la acción moral. Sin embargo, señala Kivy, existe más de un problema que afecta a este tipo de explicación. En primer lugar,

no está claro que la música sea capaz de generar en el oyente el tipo de emociones comunes que podrían ser motivacionales, como la ira, la tristeza o la repugnancia. Al menos desde una concepción cognitivista de las emociones, como se ha dicho anteriormente, es necesario que la emoción se dirija a un objeto del que la música carece. Por ello, deberíamos mostrar cierta precaución a la hora de sostener que el oyente experimentara tales emociones. Pero, incluso si así fuera, como han tratado de defender algunos autores contemporáneos, parece que en ningún caso podemos atribuir a estas emociones capacidad motivacional alguna. Por tanto, en el mejor de los casos, apelar a la capacidad de la música para generar emociones en la audiencia no puede proporcionar el elemento motivacional necesario para sostener que la música puede mejorarnos moralmente promoviendo ciertas disposiciones para realizar actuar moralmente.

La capacidad motivacional de la música podría, sin embargo, explicarse de otro modo. Podríamos pensar que la percepción de ciertos rasgos en la música podría llevarnos a actuar de cierto modo, digamos, por imitación de ese rasgo. Así, percibir armonía en la música podría hacernos actuar armoniosamente. El problema principal de esta idea, señala Kivy, es que carecemos totalmente de evidencia de que esto sea así. Incluso parece que existen casos que la desconfirman totalmente, como el ya mencionado del oficial Nazi capaz de apreciar a Bach.

Finalmente, Kivy examina si la música pura podría enriquecernos moralmente afectando a nuestro carácter, mejorándolo. De los tres modos examinados, éste parece el más prometedor. La experiencia de las grandes obras musicales –así como de las grandes obras en general– nos proporciona, al menos mientras dura nuestra apreciación de las mismas, una experiencia a cuya intensidad respondemos de forma que nuestro carácter se ve afectado. Kivy una vez más se muestra precavido a la hora de atribuir a esta experiencia cualidades

morales que vayan más allá de las que experimentamos mientras dura nuestra apreciación. Quizá mientras escuchamos las grandes obras seamos mejores, lamentablemente esto no significa que lo sigamos siendo una vez que nuestra atención ya no está absorbida por la intensidad de la obra.

El valor que atribuimos a las grandes obras de la música impulsa a los filósofos a buscar una explicación en términos de su sentido, de su expresividad o de su carácter moral. El hecho de que la compilación termine con un artículo de Kivy que ha sido escéptico sobre la posibilidad significativa, expresiva y moral de la música no significa que la posición purista que él representa no reconozca este valor. Al contrario, esta postura sospecha de los atajos que la filosofía se ve a menudo tentada de tomar. El valor de la música estaría más allá de cualquier significado traducible, de cualquier emoción que pudiera existir fuera de ella y de cualquier efecto concreto en la vida imperfecta de las personas. Quizá se trate de una postura demasiado bella para ser verdadera. En cualquier caso no se trata la última palabra sobre el tema.

# ¿Qué clase de experiencia es una experiencia «puramente musical»?

Gerard Vilar

Actualmente oímos música a todas horas, en toda suerte de contextos y con muy variadas finalidades. La música se utiliza en las fiestas y ceremonias, sirve para cantar las penas y las alegrías, acompaña los dramas operísticos y las películas. La música fascina y emociona, mueve y conmueve, da que pensar y aplaca a las fieras. La mayor parte de la gente que acostumbra a escuchar música como parte integral de sus vidas, incluyendo un gran número de filósofos, estaría de acuerdo en que la experiencia musical, la experiencia consistente en escuchar una pieza de música, es una forma paradigmática de la experiencia estética, pese a que hay muchas clases de música y usos variados de la misma. Como no todas las formas de la música son iguales, hay distintas variedades de la experiencia musical. Escuchar una marcha militar en un desfile de los ejércitos nacionales no es lo mismo que escuchar música pop bailando en una discoteca. Hay música que parece no servir para nada y que se escucha por ella misma al modo de las audiciones en los conciertos de música clásica. Así, oír una composición musical de las denominadas «pura» o «absoluta» –como una sonata de Bach o un quinteto de Ligeti– sería lo que la mayoría de la gente probablemente describiría como una «experiencia estética pura», al menos

en aquel sentido definido por Kant según el cual los dibujos, las imágenes, los sonidos y los volúmenes abstractos en movimiento son objeto de una experiencia estética carente de significado, en otras palabras, no poseen contenido semántico, representacional o significativo, y esa experiencia sin contenido significativo es «pura», mientras que cualquier música que signifique algo porque va acompañada de la palabra o porque describe algo en el mundo sería música no pura que no daría lugar a experiencias estéticas puras. De este modo, una canción, una ópera o *Las cuatro estaciones* de Vivaldi no serían nunca objeto posible de una experiencia estética pura.

Sin embargo, aunque la mayor parte de la gente estaría de acuerdo con este punto de vista y tal vez lo consideren como de «sentido común», los filósofos, como es bien sabido y está en perfecta consonancia con la naturaleza de su profesión, discrepan profundamente entre sí acerca de la realidad, el sentido y la extensión de la así llamada «experiencia estética pura». Al tratar de experiencias musicales, el punto de vista teórico que defiende este «sentido común» es denominado habitualmente «formalismo». El formalismo en la música es un teoría filosófica defendida con estrategias y variantes diferentes por pensadores tales como Kant, Schopenhauer, Hanslick, Gurney, Langer y, más recientemente, Peter Kivy. El núcleo teórica del formalismo se cifra en la tesis de que la música absoluta o pura es no representativa. Obras tales como el Concierto para dos violines en Re Menor, BWV 1043, de Juan Sebastián Bach, el Cuarteto de Beethoven nº 15, Opus 132, o el Concierto para Violín de 1935 de Alban Berg, son puras estructuras sonoras, mundos de sonido sin sentido, según la teoría formalista. Como Kivy sugiere en otro ejemplo: La Quinta Sinfonía de Beethoven es realmente un mundo lleno de sonido y furia, que no significa nada. Tal música puede ser descrita en un lenguaje puramente técnico sin ningún uso

en absoluto a algo externo a la música en sí misma: un síntoma, opina Kivy, de su carácter autónomo[1].

El formalismo, pues, defiende el punto de vista kantiano según el cual una «experiencia puramente musical» es una forma de experiencia autónoma, propia y única. En la versión de Kivy del formalismo, sin embargo, tal experiencia está esencialmente relacionada con un amplio abanico de emociones y sentimientos tales como la cólera, la felicidad, la tristeza, la serenidad, la melancolía y otras que comúnmente son utilizadas para describir la música absoluta. Esto es lo que se ha denominado el «formalismo mejorado», una expresión propuesta por Philip Alperson hace algunos años[2]. Estoy esencialmente de acuerdo con esa versión de una música pura o absoluta, aunque me resulta totalmente insuficiente como suele pasar con los formalismos en el arte, y por lo demás presenta algunas ambigüedades que resumiré y discutiré para pasar a proponer una alternativa complementaria. Pues estas ambigüedades, en cualquier caso, parecen convergir en una interpretación unilateral de la naturaleza de la «experiencia puramente musical» que asume la autónoma, independiente versión de la experiencia estética como normativa. En el formalismo musical, incluyendo el formalismo mejorado, al igual que ocurre en la estética filosófica kantiana, nos encontramos con una muy buena estética, pero a la vez con una filosofía del arte menos o poco satisfactoria. Pues es un hecho que, como toda forma de arte, la música autónoma puede abrirnos a pensar el mundo e, incluso, a conocerlo. La autonomía de la experiencia estética y del arte puede ser superada abriendo lo puramente estético a otras esferas de la experien-

[1] P. Kivy, *Introduction to a Philosophy of Music*, Oxford U.P., p. 259. Véase también su libro *Music Alone. Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience*, Nueva York, Cornell, 1990.

[2] Véase, por ejemplo, Ph. Alperson, «The Philosophy of Music: Formalism and Beyond», en P. Kivy (ed.), *The Blackwell Guide to Aesthetics*, Oxford, Blackwell, pp. 254-275.

cia, como la cognitiva, moral, política o religiosa. Con Christoph Menke, llamaré a la fuerza del descubrimiento y la reconexión de la experiencia estética del arte su «soberanía»[3]. Así, la respuesta a la pregunta formulada al principio de este escrito es que una «experiencia puramente musical» puede ser también la experiencia de la «soberanía» de la música absoluta, entendiendo por ello la capacidad para reconectar el mundo sin sentido (significado) de una composición puramente musical con el mundo humano de sentido y significado sin negar su autonomía. Voy a destacar algunos asuntos para discutir, a pesar de ser consciente de su complejidad y dificultad.

## *1. Significado y referencia en la música absoluta*

Mi primer punto es simplemente una cuestión de clarificación, y se relaciona con el muy discutido asunto del significado y referencia en la música, o, en términos de la fórmula de Danto, la pregunta de la universalidad del «aboutness» (la propiedad de «ser o versar sobre algo»), como una propiedad común de toda obra de arte. Composiciones como la *Liebestod* de Wagner de la ópera *Tristan e Isolde* y «O soave fanciulla» de *La Bohème* de Puccini se refieren al amor y son sobre el amor. La letra de la canción y el contexto de la ópera como un todo revelan sin lugar a grandes dudas el significado de estas obras. Sin embargo, no está nada claro sobre qué son las composiciones como la *Grosse Fugue* de Beethoven o *Répons* de Boulez. Estas composiciones, no obstante, son todas obras de arte, y las obras de arte, como Nelson Goodman repetidamente decía, son siempre formas simbólicas o símbolos en el sentido amplio de la palabra y, por consiguiente, no son vacíos.

[3] Christoph Menke, *Die Souveränität der Kunst*, Frankfurt, Athenäum, 1988. [*La soberanía del arte*, Madrid, Machado Libros, 1997.]

versiones de las teorías formalistas deben óptimamente encajar su objeto. Pero si tenemos que ser precisos, no ser representativo no significa ser directo, simple y literal sin ninguna referencia en absoluto. Una fuga de Bach como la BWV 542 o cualquiera de las piezas de La Monte Young de principios de los años sesenta no son representativas, carecen de significado representacional ordinario. Son, como sostiene Peter Kivy, «sound wallpaper», papel pintado sonoro, por así decirlo, pero la primera es un ejercicio sobre estructuras musicales fugadas, y es sobre las posibilidades ofrecidas a la experiencia musical por dichas estructuras. La segunda puede ser un ejercicio de audición de sonidos electrónicos monótonos como música, y trata sobre la naturaleza de la música y nuestra relación con ella. Goodman llamaba a esto «ejemplificación», un modo de la referencia que se relaciona con las cualidades de la obra. Así, la música pura no es representación ni expresión, pero tiene siempre referencia en la medida que ejemplifica ciertas propiedades de la composición musical[4]. Si todo esto es correcto, por consiguiente, la distancia entre la mera música y el resto de la música tal vez sea algo menor de lo supuesto.

Ello nos lleva a plantear un segundo punto. Está claro que uno puede tener una «experiencia puramente musical» escuchando esta música en casa o en un concierto. Pero algunas versiones de las teorías formalistas, lamentablemente, tienen un problema porque tal audición está conectada con nuestro conocimiento.

## 2. *Escuchar y conocer*

Cualquiera puede disfrutar de la experiencia de escuchar música abstracta y tratar de resolver qué tipo de música es,

[4] Véase N. Goodman, *Maneras de hacer mundos*, Madrid, Visor Dis., 1990, cap. 4.

versiones de las teorías formalistas deben óptimamente encajar su objeto. Pero si tenemos que ser precisos, no ser representativo no significa ser directo, simple y literal sin ninguna referencia en absoluto. Una fuga de Bach como la BWV 542 o cualquiera de las piezas de La Monte Young de principios de los años sesenta no son representativas, carecen de significado representacional ordinario. Son, como sostiene Peter Kivy, «sound wallpaper», papel pintado sonoro, por así decirlo, pero la primera es un ejercicio sobre estructuras musicales fugadas, y es sobre las posibilidades ofrecidas a la experiencia musical por dichas estructuras. La segunda puede ser un ejercicio de audición de sonidos electrónicos monótonos como música, y trata sobre la naturaleza de la música y nuestra relación con ella. Goodman llamaba a esto «ejemplificación», un modo de la referencia que se relaciona con las cualidades de la obra. Así, la música pura no es representación ni expresión, pero tiene siempre referencia en la medida que ejemplifica ciertas propiedades de la composición musical[4]. Si todo esto es correcto, por consiguiente, la distancia entre la mera música y el resto de la música tal vez sea algo menor de lo supuesto.

Ello nos lleva a plantear un segundo punto. Está claro que uno puede tener una «experiencia puramente musical» escuchando esta música en casa o en un concierto. Pero algunas versiones de las teorías formalistas, lamentablemente, tienen un problema porque tal audición está conectada con nuestro conocimiento.

## 2. *Escuchar y conocer*

Cualquiera puede disfrutar de la experiencia de escuchar música abstracta y tratar de resolver qué tipo de música es,

[4] Véase N. Goodman, *Maneras de hacer mundos*, Madrid, Visor Dis., 1990, cap. 4.

quién es el compositor, cuándo fue compuesta, etcétera. Eso es posible porque no somos un público puramente ingenuo y no somos completamente ignorantes. Cuando oímos una pieza musical por primera vez, lo hacemos sobre el trasfondo de todos nuestros conocimiento de la música mientras escuchamos. Así, en una composición contemporánea de melodías de Terry Riley, podemos identificar los ritmos y los instrumentos de Extremo Oriente: China o Japón, o ambos. Y cuando oímos un par de compases de una bourrée o un chacona que nunca antes hemos oído, inmediatamente podemos decir, por lo menos, que es música barroca europea. Podemos identificar incluso si fue compuesta en un estilo francés, alemán o italiano, dependiendo de cuánto conocimiento tengamos sobre esas tradiciones musicales. En tanto que oyentes o público, cada cual carga con su bagaje, su baúl de saberes y sensibilidad aprendidos consciente, inconsciente o espontáneamente, y este bagaje está compuesto por una lista compleja de ingredientes tales como el conocimiento, las expectativas, los gustos y las sensibilidades. Nadie es un sujeto de experiencia pura. Las teorías de la Ilustración sobre experiencia estética que culminan con Kant defendieron la idea de una actitud estética definida por el desinterés y la autonomía de juicio estético. Pero esta idea no puede ser tomada demasiado literalmente. Sin conceptos, seríamos incapaces de oír cualquier música en absoluto. ¿Cómo podríamos distinguir entre música y ruido? ¡Usamos el concepto para escuchar, *und wie*!

Desde luego, no tenemos que aplicar mecánicamente nuestros conceptos a la música que escuchamos. Si no nos distanciamos de nuestros conceptos estamos condenados a sólo oír la música a través de sonidos que estrictamente responden a nuestro previo concepto de música. Esto no es inusual. Hegel, un admirador apasionado de Rossini, no podía aceptar la música de Beethoven. Por lo demás, nadie en su tiempo pudo escuchar correctamente los cuartetos finales del genio de las Sinfonías porque estaban demasiado lejos del

concepto entonces dominante de la música como una de las bellas artes. Si nuestros conceptos nos atan rigurosamente, entonces ocluyen la posibilidad de una experiencia estética *libre* como esa supuesta «experiencia puramente estética». Sin esta libertad ninguna evolución del lenguaje musical y de la experiencia musical hubiera tenido lugar. La obra *Ionisation* de Varèse nunca se habría convertido en música, sin mencionar varias composiciones de John Cage, Morton Feldman o Karl Heinz Stockhausen. El tema más importante en este asunto es que generalmente no podemos experimentar nada nuevo a no ser que poseamos el conocimiento de elementos familiares con los cuales los elementos nuevos puedan ser contrastados. Esta es siempre la lógica de experiencia: significa lidiar con algo aún desconocido sobre la evidencia de lo ya conocido. Escuchamos música nueva contrastándola con música vieja que hemos oído anteriormente.

Algún grado de conocimiento debe estar siempre presente en toda experiencia musical. Si no fuera el caso, entonces tendríamos una gran dificultad explicando por qué encontramos divertidas o cómicas ciertas composiciones musicales, como el famoso *Ein musikalischer Spass* de Mozart, la K. 522, o las *Goldberg Variations* de Uri Caine. En el primero, uno tiene que estar bastante familiarizado con el género musical que Mozart esta parodiando. Una broma musical es sólo posible cuando se pueden identificar ciertas composiciones como una deformación intencionada del original o el estándar. Si no estamos familiarizados con éste, no podemos reconocer que el primero lo ridiculiza, no podemos oír la burla, no entendemos la broma, y fallamos en divertirnos. La lógica de las bromas musicales es similar a la de las bromas ordinarias. Cuando se cuenta una historia graciosa sobre la diplomacia de G.W. Bush, a no ser que se esté familiarizado con la política internacional de la administración Bush, probablemente no se conseguirá entender la broma. No es fácil encontrar divertidas historias que nos resultan completamente desconocidas.

Es por eso que podemos hallar intrigante, deliciosas y encantadoras las caricaturas del pasado que contemplamos en los museos y exposiciones, pero pocas o raras veces las encontramos realmente graciosas. Sin embargo, hay una diferencia muy importante entre bromas musicales y las bromas ordinarias: las primeras no tienen ningún contenido semántico o representativo, mientras las segundas sí. Las divertidas pinturas de Hogarth que podemos ver en la National Gallery de Londres son divertidas porque retratan la sociedad de su tiempo, ridiculizan los matrimonios de conveniencia y ponen en evidencia la hipocresía de las gentes y las costumbres. En cambio, lo que encontramos gracioso en una broma musical es meramente la deformación de una forma. Esto puede estar relacionado con el modo que encontramos graciosa una cara humana con una nariz grande u orejas como las de Dumbo o, en general, cómo nos hacen sonreir las caricaturas. Hemos aprendido qué aspecto tienen las narices y oídos comúnmente, así como aprendimos cómo suenan las sonatas barrocas y las serenatas. Entonces podemos comparar y ver el efecto cómico. Las narices y los oídos son productos de la naturaleza (o al menos lo eran hasta que la cirugía plástica apareciera); las sonatas y serenatas son artefactos culturales. Pero tenemos que estar familiarizados con ellas para ser capaces de entender su lado humorístico. En otras palabras, debemos tener un concepto o el conocimiento de ellas. No podemos oír y entender una broma musical a no ser que haya un concepto.

Si no me equivoco, una especie de bagaje cognitivo está presente en cada experiencia musical y en ocasiones es absolutamente necesario como en el caso de las bromas musicales. Una «experiencia puramente musical», por consiguiente, tiene siempre un componente cognitivo. Cuando oímos un concierto de música absoluta seguramente escuchamos las estructuras sonoras, pero nuestra atención es también cognitiva, y no solamente estéticamente emocional. Esto me lleva a la pregunta si de los diferentes niveles de conocimiento ex-

perimentados en una obra pueden producirse diferentes experiencias estéticas, y si estos existen en cualquier forma canónica o normativa.

### 3. *Música y musicología*

Al menos a primera vista, parece evidente que escuchar una composición con o sin la información musical y el conocimiento, da como resultado experiencias diferentes. Cada cual puede escuchar la *Kunst der Fugue* de Bach y sentir una fascinación por las maravillosas estructuras desplegadas. Pero si uno puede percibir como, al final de esta pieza, el patrón B flat, A, C, la H (= si natural) [si bemol-la-do-si natural], en la vieja notación alemana musical, forma un nombre (esto es, B-A-C-H), entonces se percibe mucho más que otra persona con menos entrenamiento musical. Bach cifró su nombre en el manuscrito, y aquí nos enfrentamos con un dilema. Se puede o no hacer caso de lo que se conoce y escuchar la música como es, o bien se puede tomar este conocimiento en consideración y preguntar si Bach estaba diciendo algo sobre sí mismo y sobre su música. Permítaseme volver a los ejemplos citados al principio para presentar una visión más clara de la cuestión y hacer una ulterior sugerencia. En este punto, el lector puede estar pensando: «¡Oh Dios mío, otra vez los ejemplos seleccionados que nunca son concluyentes!» Tendría razón en pensar así, pero eso es parte del género.

Mi primer ejemplo, el *Concierto para Dos Violines en Re Menor*, BWV 1043, es quizás uno de los trabajos más famosos de J. S. Bach y considerado uno de los mejores ejemplos del período tardío de la música Barroca. Lo escribió en Leipzig en algún momento entre 1730 y 1731, más probablemente para el Leipzig Collegium Musicum, del cual él era el director. Hay también un arreglo para dos clavicordios, transcritos en Do menor (BWV 1062). Además de para los dos

solistas, el concierto está orquestado para cuerdas y bajo continuo. Esta obra se caracteriza fundamentalmente por la sutil pero al tiempo expresiva relación entre los violines. La estructura musical de la pieza usa la forma fugada y una gran cantidad de contrapunto. Aunque comienza en Re menor y acaba en Re mayor, el primer movimiento cambia de clave cada pocos compases. El concierto contiene tres movimientos: *vivace*, *largo ma no tanto*, y *allegro*. Quizás de todos los trabajos de cámara de Bach, históricamente el Doble Concierto ha sido el más acertado en la persuasión de oyentes inexpertos para una apreciación verdadera de ambos, de Bach y de la Era Barroca. Pocos trabajos pueden igualar el primer movimiento fugado y el final canónico en términos de energía y abrumador impulso dinámico. Y la quintaesencia de la belleza melódica tonal se desgrana con toda la fuerza en el movimiento lento (medio). De manera que aquí tenemos un ejemplo perfecto con el cual tantas generaciones han aprendido a apreciar la música por su pura estructura acústica. Sin embargo, también es cierto que un poco de información histórica sobre este concierto revela que el diálogo entre los dos violines por lo general ha sido interpretado como un diálogo entre Bach y el mismísimo Dios. La música de Bach es considerada a menudo «divina», quizás porque, en cierta manera, nos acerca a la divinidad. Creo que ello depende de si en algún grado se es una persona religiosa o no. En cualquier caso, nada puede llegar a ser más desconcertante para un agnóstico o un ateo que la música instrumental.

Mi segundo ejemplo es el Cuarteto n.15 de Beethoven, opus 132, uno de los últimos cuartetos de cuerdas que compuso, en 1825, cuando había completado e interpretado su *Novena Sinfonía*, la última de sus 32 sonatas para piano, y la *Missa Solemnis* había sido interpretada por primera vez un año antes. Podríamos decir que el genio había completado su obra a la edad de cincuenta y cinco años. A principios del año, Beethoven cayó muy enfermo y en la primavera, una vez

recuperado, se fue de viaje a Baden, donde este cuarteto fue escrito y completado sobre la base de varios bosquejos escritos el año antes. Un programa de concierto o la carátula de un CD revelan la estructura de los movimientos de este cuarteto, y encontramos que después de un *allegro sostenuto* y un *allegro ma no tanto*, el tercer movimiento, el *molto adagio*, es «una canción sagrada de acción de gracias a Dios por la salud restaurada, en modo lidio.» Desde luego, este cuarteto tradicionalmente ha sido visto como la muestra de agradecimiento de un hombre convaleciente por mantenerse con vida y ser capaz de terminar su obra. Hay una maravillosa escena al final de una película reciente sobre el maestro, *Copying Beethoven*, donde Beethoven, postrado en cama, describe este movimiento en una *ekphrasis* muy inteligente. Es natural que algunas personas, al escuchar esta obra, la consideren como una descripción musical de la enfermedad y la curación. Lo que pregunto es si la experiencia puramente musical de este cuarteto debería desatender o ignorar esta información sobre las condiciones en las cuales fue compuesta, ¿o no?

Mi tercer ejemplo es el *Concierto de Violín* de 1935 de Alban Berg, estrenado en el festival de la Sociedad Internacional de la Música Contemporánea en Barcelona el 19 de abril de 1936, bajo la dirección de Hermann Scherchen con Krasner tocando el violín. Berg habría muerto en un hospital de Viena el 24 de diciembre de 1935 poco después de completar este pieza. El concierto era un ejemplo de la técnica de composición serial inventada por la Segunda Escuela de Viena. Cualquiera puede escuchar esta poderosa composición en modo atonal y entretenerse con sus transiciones sutiles y disonancias sensibles. Pero, como en el caso del cuarteto de Beethoven, hay otra interpretación que dota a la obra de un insospechado significado. Los papeles revelan que la pieza fue enigmáticamente dedicada «a la memoria de un ángel». Siguiendo el hilo de Ariadna, encontramos que esta composición es un tributo a Manon Gropius, hija de Alma Mahler y

Walter Gropius, el segundo marido de la viuda de Gustav Mahler. Manon era una joven adolescente que murió después de haber sufrido parálisis a causa de la polio durante un año. Berg tenía fuertes sentimientos por esta joven, en parte porque cuando él tenía diecisiete años estuvo enamorado de una muchacha cuyo nombre era también Manon, que quedó embarazada de Alban y tuvo un hijo, pero la familia de aquella primera Manon no le permitió nunca a Berg entrar en contacto con su hijo. Así, una vez que sabemos de esta historia de aflicción y pérdida, es muy difícil evitar oír lo que los musicólogos sostienen, a saber: que el primer movimiento es un retrato musical de Manon, el segundo es una representación de la catástrofe y, el último, la sumisión a la muerte, y la transfiguración. El segundo movimiento emplea vivazmente una canción popular austriaca; el tercero contiene el punto culminante de rompimiento que representa la muerte de la joven; y el cuarto, basado en la armonización de Bach del coral *Es ist genug*, último movimiento de la Cantata BWV 60, es una oración por el rescate del sufrimiento terrenal. Al orquestar el coral para viento madera, Berg crea un efecto parecido al del órgano. Hay dos variaciones sobre la melodía del coral y breves, conmovedoras reminiscencias de la canción popular y el coral; luego, el concierto finaliza silenciosamente, como un alma que encuentra al fin reposo tras tanto sufrimiento. Así, pregunto una vez más, ¿cuál es el camino correcto para escuchar tal composición? ¿Es mejor con o sin la información, o ambas? ¿Cuál es una «experiencia puramente musical» de una obra como esta?

Nada más lejos de mi intención que dramatizar esta alternativa porque considero que ambas formas de escuchar son perfectamente legítimas. Mi preocupación es la posibilidad de discriminación a una por ser normativa y la estigmatización de la otra como impura, patológica o contaminada, por decirlo con adjetivos kantianos. A continuación, voy a explicar dos categorías diferentes de referencia para la indepen-

dencia y la singularidad o la peculiaridad de la experiencia de la música pura. Concluiré apoyándome en algunas reflexiones hechas sobre este asunto por Schopenhauer, que pueden permitirnos corregir lo que parecen ser ciertas tendencias en la versión de Kivy del formalismo que favorecen un estrechamiento del entendimiento de la experiencia musical.

### *4. Autonomía y soberanía*

Deberíamos comenzar con la categoría de la «autonomía» de la «experiencia puramente musical» o, en general, de la experiencia estética. No hay ningún principio, ley o regla que no permita que la versión autónoma, independiente de la experiencia estética sea considerada normativa, como podemos encontrar en los escritos de Kant, al menos como una tendencia dominante. Podemos decidir que la pureza de audición, desde el punto de vista estético, requiere una indiferencia hacia toda clase de información y conocimiento que pueda interferir con el modo en que la música es recibida como forma de sonido sin sentido. Pero en ese caso, con el formalismo musical, incluyendo el «formalismo mejorado» de Kivy, ocurriría lo mismo que con la estética filosófica de Kant: encontraríamos la estética realmente potente, pero la filosofía del arte poco satisfactoria. Como las obras de arte son siempre una forma de comunicación en la cual alguien dice algo a alguien sobre algo, las composiciones puramente musicales no parecen pertenecer a esta categoría y constituyen una categoría separada. Estoy de acuerdo con el punto de vista de Kivy que el desafío afrontado por la filosofía es tener que considerar seriamente la posible excepcionalidad de la música pura, que pudiera estar fuera de la definición de arte, en lugar de mantener la teoría de que no hay tal cosa como la música absoluta o pura. Si fuera así, esto no sería un problema filosófico.

La música pura existe, y la pregunta es cómo es posible. Como Kivy comenta, «el problema de la música absoluta sobrevive a cualquier clase de interpretación de contenido. Simplemente puede ser replanteado como el problema de qué aprecian en ella aquellas personas que aprecian la música en la ausencia completa de interpretación de contenido: ¿de qué valor disfrutan, e incluso veneran? Esta gente no puede ser descartada como una tropa de locos ... ni su experiencia del gran repertorio instrumental puede ser descartado como vapores extraños o patológicos... ¡Esto pide a gritos el entendimiento filosófico!»[5] Este punto de vista es correcto y, en sí mismo, no puede rechazarse sin violar la experiencia de muchísimas personas cultas y razonables. Sin embargo, y a pesar de estas experiencias incuestionables, la música no-representativa podría ser, o yo diría que es, todavía, una forma de comunicación. Encuentro muy extraño y forzado el que debiera haber una posición teórica que niegue la existencia de cualquier forma de comunicación en la música absoluta. No puedo más que pensar que desde las grandes a las menores composiciones, de Buxtehude, Purcell y Lully a Glass, Pärt, Feldman o Adams, la música absoluta dice algo muy importante sobre lo que somos. No busco el contenido metafísico o religioso. Si la música pura no fuera nada más que las estructuras de sonido claramente autónomas que deberían ser oídas en total aislamiento e ignorancia de otros campos de experiencia humana, me imaginaría que la música absoluta no sería considerada más profunda que el bridge o el macramé, incluso si fuera considerada tan sofisticada como los techos de la Alhambra en Granada[6]. Como la música absoluta no es solamente un patrón de elementos limitados, cada generación humana lo percibe como algo excep-

[5] P. Kivy, *New Essays on Musical Understanding*, Oxford U.P., 2005, p. 211.

[6] P. Kivy, *The Fine Art of Repetition. Essays on the Philosophy of Music*, Cambridge U.P., 1993, p. 358.

cional, no muy distinto de un misterio. La música pura no dice nada, pero al mismo tiempo dice mucho. Es por eso que ha tenido un número tan grande de apasionados oyentes durante al menos los últimos cuatro siglos. ¿Pero cómo podemos dar cuenta de la aparentemente confusa realidad de la música absoluta? Mi propuesta es resolver la diferencia entre la autonomía y la soberanía de la música, y aceptar que pueden ser legítimas dos clases de experiencia: una autónoma, y otra que se abre y sobrepasa o transgrede sus límites más obvios.

De hecho, es posible para cada cual sumergirse en el patrón de estructuras sonoras, evitando sentidos, significados e ideas, y de este modo permanecer totalmente respetuoso con las partituras y su autonomía. Nada es más legítimo. Sin embargo, por lo general, podemos hacer algo más interesante: podemos cruzar las fronteras de la autonomía de la obra musical y, usándola como una plataforma, explorar las sutiles emociones humanas y la violencia extrema, el miedo y la paz, el destino y la libertad, la vida y la muerte, la plenitud y el vacío. ¡Qué diferente es el *Choral* BWV 641 de Bach, cuando es escuchada independientemente, como experiencia autónoma, cerrada en sí misma, o bien cuando es escuchada como la última composición del gran maestro, titulada «Wenn wir in höchsten Nöten sein», esto es, «Cuando más necesitados estamos», pieza que le dedicó a su yerno Altnikol en su lecho de muerte (¡momento humano sin duda de gran necesidad!).

La autonomía de la experiencia estética y del arte puede ser trascendida o rebasada abriendo lo puramente estético a otras esferas de experiencia (cognitiva, moral, política o religiosa). Con Christoph Menke yo llamaría a la fuerte potencia de apertura y de reconexión de la experiencia estética hacia otros tipos de experiencia su «soberanía». De este modo, la respuesta a la pregunta formulada al principio de este escrito sería que una «experiencia puramente musical» es *también* una experiencia de la «soberanía» de la música absoluta, queriendo ello decir la capacidad real para reconectar el mundo sin sentido de una

composición puramente musical con todo el mundo humano de sentido y significado sin perder el ímpetu de su autonomía. La música pura es una puerta que puede cruzarse hacia otras dimensiones de la existencia o no. Si no se cruza, se mantiene uno en el ámbito autónomo de las estructuras sónicas y sus emociones básicas. Si se cruza, puede visitarse territorios de sentido por un acceso irreductible a otros. Sé que esto parece confuso, pero no puedo encontrar un mejor modo de explicarlo. Quizás un pensamiento final sobre la reinterpretación de Kivy del concepto de Schopenhauer de la singularidad de la música entre las artes podría ayudar a clarificar la idea.

Como Peter Kivy indica al final de su *Introducción a una filosofía de la música*, Schopenhauer observó cómo la función liberadora de la música le prestó una posición especial y única entre las bellas artes. Él atribuyó esta «singularidad» al objeto representado: todas las otras formas de arte representan ideas; sólo la música representa la «voluntad». Una obra teatral o una película nos muestran la verdad detrás de las variedades arquetípicas de vida. Sólo la música nos muestra la verdad última: el imperio absoluto de la voluntad. Schopenhauer sintió que había algo liberador en la experiencia del arte porque el sentirla nos acerca a la verdad de la existencia, porque en el corto espacio de tiempo durante el cual experimentamos la pieza artística, el pulso de nuestra voluntad deja de golpear por un momento. Kivy reinterpreta Schopenhauer así: Schopenhauer se equivoca en atribuirle una capacidad de liberación a todas las bellas artes, sólo la música libera. La razón de ello es que la música no es representacional, a diferencia de otras artes. Por ser representacionales, las otras artes no nos liberan de la experiencia cotidiana; por el contrario, en la mayoría de los casos, hacen justamente lo opuesto: las artes repletas de contenido «nos sumergen plenamente en nuestro mundo, y nos obligan a pensar profundamente en él»[7]. La

[7] *Op. cit.*, p. 256.

música, y sólo la música, es la verdadera forma de liberación del arte. Sólo la música absoluta nos libera de nuestros mundos cotidianos porque su mundo es sin sentido, no tiene ningún contenido, y así se constituye en un mundo realmente diferente, un *mundo puramente estructural.* Las novelas, el teatro, los poemas, las óperas y las películas hacen lo opuesto: representan el mundo en el cual vivimos y morimos, el mundo de la cuádruple raíz del *Principio de Razón Suficiente*: un mundo de causa y efecto, motivo y acción, inferencia y conclusión, espacio y tiempo, donde nos enfrentamos a la inquietante moralidad, los problemas políticos, sociales y filosóficos del mundo real y verdadero. Con la música las cosas funcionan de manera diferente: «escuchar la música absoluta es, entre otras cosas, la experiencia de ir de nuestro mundo, con todas sus pruebas, tribulaciones, y ambigüedades, a *otro* mundo, a un mundo de pura estructura acústica, que, porque no necesita ser interpretado como una representación o descripción de nuestro mundo, pero puede ser apreciado bajo sus propios términos, nos da la sensación de liberación que ha encontrado una apropiada analogía con la placentera experiencia que obtenemos en el proceso de ir de un estado de dolor intenso a su cese»[8].

Tengo que decir que la reinterpretación de Kivy de Schopenhauer es realmente atractiva y sumamente coherente con su filosofía de la música. La experiencia de la música en sí misma es interpretada como una experiencia que compensa una existencia dolorosa[9]. Mi objeción es que al hacer tal reinterpretación de la teoría de Schopenhauer de la función de la música, olvidamos uno de sus puntos más importantes, a saber, la teoría de que la música, como otras bellas artes, es una forma de conocimiento. Volvamos a mi distinción entre

[8] *Op. cit.*, p. 260.

[9] Sobre las teorías estéticas compensatorias puede verse el primer capítulo de mi libro *El desorden estético*, Barcelona, Idea Books, 2001.

la autonomía y la soberanía de la música en sí misma. Kivy sólo quiere la autonomía; yo quiero la soberanía también. Si la música fuera simplemente un artefacto autónomo que no permite nada más que la experiencia de escapar de la existencia diaria y ser calmado un momento por un mundo de puras estructuras acústicas, entonces la música absoluta sería algo mucho menos importante e interesante para nosotros de lo que realmente es.

La música en sí misma no es sólo autónoma, sino también soberana, y permite una particular experiencia cognitiva del sentido del mundo. Schopenhauer y Nietzsche, de modos contradictorios, indicaron esta capacidad cognitiva y esa función de la música adjetivándola de «metafísica». Seguramente no es el mejor término para calificarla. Pero realmente acentúa algo que, al menos en muchos casos, creo que forma parte de la experiencia de la música en sí misma, a saber, que de este mundo de estructuras puramente acústicas somos transportados hacia un mundo de sentido, de vida y muerte, amor y odio, fraternidad y violencia, bien y mal, dioses y demonios, misterio y obviedad, y un mundo que es tanto trascendental como totalmente físico al mismo tiempo. Pero no nos quedamos en ese mundo, la música pura no nos permite quedarnos ahí, sino que nos devuelve a la prosaica realidad cotidiana. En este sentido, la música absoluta no es una entrada ordinaria al conocimiento. Desde luego, esta puerta puede ser evadida y podemos quedarnos del lado de la experiencia estética pura, disfrutar de los patrones de sonidos y del distanciamiento de las experiencias cotidianas. Haciendo eso, sin embargo, tal vez nos estemos perdiendo algo maravilloso. El concepto de una «experiencia puramente musical» reducido a nada más que una experiencia autónoma parece una definición demasiado pobre para una experiencia que comúnmente ha sido descrita por tanta gente inteligente y culta en términos cuasi-religiosos, metafísicos o poéticos, sin mencionar la común logorrea romántica sobre lo «indescriptible»

e «inefable». Kivy, en la tentativa de explicar la singularidad de la música, ha dejado a un lado algo extremadamente precioso. Desde luego, es perfectamente legítimo tomar la audición estructural como el modelo normativo para una experiencia puramente musical y decir que hay otros modos respetuosos de escuchar la música, como aquellos propuestos por musicólogos no formalistas como Adorno, McClary y Schroeder. Pero esto implica una pérdida. Tal vez el formalismo, que es seguramente correcto pero insuficiente, pueda completarse. Mi propuesta consiste en contemplar una segunda variedad de la experiencia puramente musical, una que proporciona una explicación a la recurrente experiencia de la música como una especie de comunicación que siempre dice y no dice simultáneamente algo profundo y lleno de sentido. Algunos grandes filósofos han tratado de entender esta clase de experiencia. Quizás nadie ha logrado hacerlo. Naturalmente, no yo. Pero estoy seguro que nos dirigimos en la dirección correcta hacia un mejor entendimiento de la experiencia de la música pura que nuestros precursores, aunque solo sea porque nos levantamos sobre hombros de gigantes.

*(Traducido del inglés por Dialitza Colón)*

# Filosofando a Trane. «A Love Supreme» y el problema del significado musical

Alessandro Bertinetto

«Well, I think that music, being an expression of the human heart, or of the human being itself, does express just what *is* happening. I feel it expresses the whole thing-the whole of human experience at the particular time that it is being expressed. [...] To me music and this music is an expression of highest – to me – higher ideals.»

«My music is the spiritual expression of what I am – my faith, my knowledge, my being.»

John William Coltrane

## *1. Introducción*

Algunas obras de arte no tienen sólo un gran valor artístico, sino que suscitan también problemas filosóficos, o porque se refieren directamente a cuestiones filosóficas o bien porque ejemplifícan de alguna manera problemas filosóficos más generales. O mejor dicho, su valor artístico y/o estético, así como el placer que proporcionan, pueden depender, en cierta medida, también de la cuestiones filo-

sóficas con ellas relacionadas o bien de la discusión de problemas filosóficos originados por su experiencia. O de ambas[1].

La suite jazz de John Coltrane *A Love Supreme* es una de esta obras maestras. Para quién esté interesado en temas como la relación entre música y emociones o como la ontología de las obras musicales, esta obra es una mina para la investigación filosófica. Y para quién quiera discutir la vexata quaestio del significado o del contenido musical, y de su contribución a la apreciación y a la comprensión de la música, este álbum es una auténtica delicia.

*A Love Supreme* es una suite jazz compuesta por John Coltrane (1926-1967) de 32 minutos de duración, articulada en cuatro partes. Fue ejecutada y grabada por el gran saxofonista afro-americano y su Cuarteto[2] en diciembre 1964. La obra despertó gran admiración e interés, y tuvo éxito inmediato como descubrimiento de nuevas posibilidades musicales. Fue y aún es considerada como símbolo expresivo de los movimientos afro-americanos de protesta y de liberación, así como de la cultura hippie. Además sus rasgos y características artísticas y musicales están relacionados a un mensaje espiritual, religioso y, en cierto sentido, místico. Esta relación es intencional y explícita. Coltrane, probablemente el saxo tenor más celebrado de todos los tiempos, concibió

[1] Una primera versión de este artículo ha sido leída en ocasión del congreso *Filosofía de la Música: Significado, Emoción, y Valor* (Murcia, 19-21 abril 2007) así como en una sesión del seminario de filosofía de la música organizado en la Universidad de Murcia en marzo 2007. Un agradecimiento particular es para María José Alcaraz, cuyos esfuerzos han contribuido a mejorar forma y contenido de muchas partes del ensayo. He cambiado muchas partes del texto gracias a las críticas y a las sugerencias recibidas. Obviamente soy el único responsable de los sus errores.

[2] John Coltrane, tenor sax; McCoy Tyner, piano; Jimmy Garrison, bass; Elvin Jones, drums.

la obra como una «humilde ofrenda» a Dios[3]. En la portada del disco están imprimidos dos escritos que ponen de relieve este mensaje sin posibilidad alguna de equivocación. El primer escrito es una carta al oyente, en la cual Coltrane explica la experiencia espiritual que le empujó a concebir el álbum, alaba a Dios, y les da las gracias a sus músicos así como a los oyentes. El segundo es un poema devocional cuyo título refleja aquel de todo el disco, *A Love Supreme*. Elvin Johnes, el batería del grupo del Coltrane, lo definió como la quinta sección de la suite[4].

Esta dimensión espiritual del álbum no parece ser simplemente algo que se añade externamente a la música. Muchos críticos han subrayado al respecto que la música de *A Love Supreme* está empapada de simbolismos religiosos y místicos. Gracias a su melodías, estructuras polirítmicas y construcciones harmónicas –que explotan de manera peculiar la escala pentatónica menor (la escala blues por excelencia)–, así como al desarrollo temporal de sus cuatro partes (Acknowledgement, Resolution, Pursuance and Psalm) y de sus entera secuencia, este disco evoca el espíritu extático de la músicas religiosas de tradiciones culturales tanto occidentales como no occidentales. Esta cualidad simbólica de la la música de *A Love Supreme* es de gran interés para el problema filosófico que se trata de discutir aquí.

## 2. *La estructura de la suite y el desarrollo musical de Aknowledgment*

Para dedicarnos a esta discusión a través de la música de *A Love Supreme*, no creo sea necesario analizar detenidamente

[3] Cf. la portada del disco publicado por *Impulse!*.

[4] Véase Kahn, A. (2002): *A Love Supreme: The Story of John Coltrane's Signature Album.* Viking Penguin, USA; en la traducción italiana (Milano, Il Saggiatore, 2004), que utilizo, la referencia se encuentra a p. 144.

todas las secciones del disco. Sin embargo se precisa una sumaria exposición de la secuencia de las partes de la suite así como una breve descripción de la Parte I. Al final de esta contribución se añadirán de todas formas algunas reflexiones sobre la Parte IV, que, por sus particulares y extrañas características, resulta ser muy interesante en relación al tema aquí debatido: el problema del significado y contenido musicales[5].

La Parte 1, *Acknowledgment,* empieza con un golpe de gong chino junto a un acorde de piano que anuncia el tema-«fanfarria» del saxo de Coltrane. La fanfarria deja pronto el paso a la línea melódica central del album tocada por el bajo (y que luego cantará también la voz de Coltrane: «a love su-*preme*; a love su-*preme.*»). La Parte 2, *Resolution* es una ejecución musical rápida con ritmo de *swing* que pone de manifiesto las capacidades, la confianza y la seguridad del cuarteto. La Parte 3, llamada *Pursuance,* es una pieza llena de energía construida mediante libres improvisaciones y solos. Sin solución de continuidad se pasa directamente a la Parte 4, *Psalm,* un extenso «monólogo introspectivo» de Coltrane.

Fijémonos, ahora, un poco más detenidamente en la primera parte del álbum de Coltrane, *Acknowledgement*: *Reconocimiento* (o *Agradecimiento*). Omito los detalles relativos a la grabación y paso directamente a su desarrollo musical. La pieza comienza con el sonido del gong, inmediatamente seguido por el tema-fanfarria tocado por el saxo. Se trata de una

[5] Cf. Kahn (2002); Porter, L., *John Coltrane. His Life and Music.* Michigan, University of Michigan, 1998; http://www.stereophile.com/musicrecordings/805book/; Pellegrini Costantini, A.: «*Coltrane o della conoscenza. Considerazioni miste e ordinate a partire dall'analisi di* A Love Supreme», en: http://www.jazzitalia.net/lezioni/analisi/an2_alovesupreme1.asp; Camerini, M. - Serra, C., «Spazio musicale e ripetizione: un pannello da *A Love Supreme*», 1998, http://users.unimi.it/~gpiana/dm2/dm2cl1sc.htm; Pedrazzi, M., «Dritto all'anima delle persone. Il discorso sacro di John Coltrane», *E/C. Rivista online dell'AISS (Associazione Italiana di Studi Semiotici,* http://www.ec-aiss.it/pdf_contributi/pedrazzi_20_03_08.pdf, 2008.

manera tradicional de anunciar musicalmente que algo importante ha de acontecer. Es un tema que se utiliza en situaciones rituales: un «ministro» llama a reunión los fieles, que se encuentran para celebrar algo importante. La fanfarria se desvanece, dejando tras de sí un efecto de suspensión, y deja espacio al tema de cuatro notas, en la tonalidad de Mi mayor, tocado por el contrabajo. Es un clásico tema *blues*, que hace de línea melódica de un largo número de canciones *rock* (por ej. *Whole Lotta Love* de Led Zeppelin), y cuya construcción corresponde a aquella de algunos salmos judíos y de otras composiciones sacras. A lo largo de la pieza, este *riff*, que comienza en primer plano, pasa en segundo plano, y al final del solo de Coltrane vuelve al primer plano (como veremos de manera muy significativa). Este *riff* está en tonalidad de Fa: este movimiento harmónico bitonal, que parece extraño en una estructura modal, es construido mediante la sustitución del trítono, de manera que el oyente no se da cuenta de la transformación harmónica respecto al Mi inicial. Este efecto es conseguido también gracias a una insistida repetición, que es un elemento común a todas las partes de la suite (a todos los niveles musicales: harmónico, melódico, rítmico): algunos críticos subrayan que la repetición obstinada de pequeños grupos de notas es la base de las prácticas orientales de la adquisición de conocimiento y del alcance de la serenidad espiritual.

El solo de Coltrane comienza con otro tema elemental, de tres notas construidas sobre una cuarta, y repetido, de manera antifonal en la cuarta superior. Ese tema que abre el solo, utiliza dos escalas pentatónicas –Do menor y Fa menor– que difieren entre ellas tan sólo debido a una única nota. Entonces, adoptando la idea musical de la bivalencia de los intervalos harmónicos, el solo se desarrolla a través de grupos de notas que son expresivos de un amplio abanico de emociones y estados mentales, los principales de ellos siendo cierta solemnidad y noble compostura. La construcción musical del solo se fundamenta en la estructura recursiva de un núcleo

generador: el *pattern* basado en tres intervalos (Do – Mi bemol, Do – Fa, Mi bemol – Fa), que son elementos de la escala pentatónica. La iteración de este modelo a lo largo del solo de Coltrane produce los efectos de inestabilidad y *suspense* que escuchamos en él, y que confieren a la pieza el carácter de una extática oración. Como dijo el pianista Thomas Flanagan (que acompañó a Coltrane en otro álbum), el saxo de Coltrane parece tocar unos breves sermones.

Los efectos emocionales producidos por el saxo también dependen del acompañamiento polirítmico de la batería (4/4 mezclados con 6/8), que dialoga con el saxo, y del piano, que comienza a tocar secuencias sincopadas de acordes y en fin ofrece una paleta tonal debajo de los movimientos del saxo. Esto es especialmente claro en la intensidad explosiva de la parte final del solo. En este punto, el saxo de Coltrane «grita» intervalos de decimoterceras naturales[6], antes de conseguir una calma profundamente extática: a partir de este momento repite 37 veces el *riff* blues de cuatro notas en todas las tonalidades, de manera improvisada y que aparentemente carece de lógica harmónica. La tensión entre la inmovilidad tonal del bajo, la libertad harmónica de las repeticiones del tema (desprovistas de un centro tonal), y la colocación del piano en un nivel medio (porque sigue a Coltrane, pero permanece, sin embargo, en la tonalidad principal) crea una atmósfera de suspense. Y el *riff* repetido aparece como una especie de «mantra». Lewis Porter[7] considera esta aparente ausencia de una lógica harmónica como la intención panteística de Coltrane de encontrar a Dios en todas las escalas, para comuni-

[6] Se trata del así llamado «honker effect», técnica que Coltrane habia aprendido en la época en la que tocaba con grupos de *rhythm'nd'blues*. El efecto produce la representacion musical de gritos producidos por la voz humana.

[7] Cf. L. Porter, «John Coltrane's 'A Love Supreme': Jazz Improvisation as Composition», *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 38, No. 3, pp. 593-621.

car que Dios está en todas partes. Es una interpretación, que no se puede descartar, debido al tono alusivo religioso de todo el álbum. De todas maneras, la atmósfera extática consigue un efecto sublime cuando la voz de Coltrane[8] entona la melodía del *riff*, cantando las palabras «A Love Supreme». Según el gran saxofonista Wayne Shorter, esta intrusión de la voz tiene quizás el significado simbólico de expresar nuestra humanidad finita frente a la infinitud de Dios alabado como un *Supremo Amor*. Después de algunas repeticiones (en dos diferentes tonalidades), la pieza termina con el bajo tocando algunas notas. El *Reconocimiento* (*Acknowledgement*) del *amor supremo*, se ha cumplido y la música puede pasar ahora a la *Resolution* (la *Resolución* a actuar), a la *Búsqueda* (*Pursuance*) y al *Salmo* (*Psalm*).

Ya se ha comentado que los críticos musicales subrayan el simbolismo religioso, místico, de la música de Coltrane, que se manifestaría también en la lógica constructiva de las harmonías, de las melodías y de la poliritmía de la pieza[9], y evidencian la atmósfera extática como su rasgo estético principal. El problema es que algunos filósofos rechazan la idea que la música pueda significar y tener contenidos. Entonces, según esta posición, las interpretaciones comunes de *A Love Supreme* serían erróneas.

En lo que queda del ensayo, presentaré antes la posición formalista y luego algunas alternativas filosóficas que la contrastan. Finalmente, trataré de mostrar que obras como *A Love Supreme* favorecen estas últimas.

[8] Las voces son en realidad dos. Sin embargo, no está claro si Coltrane canta con Jones o más probablemente Garrison, o si la segunda voz fue grabada por Coltrane sucesivamente.

[9] Por ejemplo, algunos evidencian que la célula del solo del saxo es de tres notas, que el intervalo harmónico es de cuarta, y que el 3, el 4 y el 2 (producto de su multiplicación) son números simbólicos en muchas religiones. Por ej. en la doctrina hebrea el 3 indica intensidad y perfección, el 4 totalidad, y el 12 entereza.

Efectivamente según los formalistas[10], la música instrumental no significa nada, y no puede tener alguna referencia simbólica, ni comunicar algún contenido. Su argumentación es, en breve, más o menos la siguiente. Sólo el lenguaje puede comunicar significados y contenidos proposicionales, porque sólo el lenguaje puede denotar las cosas y las ideas. La música pura no es un lenguaje en sentido propio, justamente porque no tiene dimensión semántica (algunos defienden que, sin embargo, tiene sintaxis). La música instrumental no puede tener ningún contenido semántico. Y, al contrario que los medios visuales, sólo en situaciones no muy comunes puede tener efectos representacionales. La música puede tener dimensión semántica y representacional tan sólo si es acompañada por un texto (y/o por lo menos por un título) o por imágenes. A pesar de esto, algunos autores no rechazan la idea de que la música pueda ser expresiva de emociones (es la posición que P. Kivy ha llamado «formalismo enriquecido»). Pero el hecho de que la música pueda expresar emociones no añade según ellos contenido o significado a la música: simplemente las emociones podrían en todo caso contribuir al desarrollo de su estructuras formales y al carácter expresivo de la obra. No tiene nada que ver con la atribución de contenidos a la música.

Si la música, de por sí, no es un medio que pueda comunicar contenidos, entonces cualquier interpretación que le atribuya contenidos y significados está equivocada, y la simple pretensión, por parte del compositor o del intérprete, de comunicar contenidos con y por medio de la música no garantiza el éxito de esta comunicación. La música debería

[10] Cf. E. Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Wiesbaden, 1989; P. Kivy, *Introduction to a Philosophy of Music*, Oxford, Clarendon Press, 2002.

ser comprendida más bien en términos de dibujo: como un dibujo sonoro o dibujo de sonidos. Se supone que los motivos formales y abstractos de los diseños ornamentales no tienen significado alguno y no representan nada: así, ellos interesarían y gustarían solamente en virtud de sus formas y colores. Lo mismo, según los formalistas, acontecería en la música instrumental. La única diferencia es que en el caso de la música hay colores (timbres instrumentales) y motivos (estructuras sonoras) que se desarrollan y se suceden uno tras otro en el tiempo, no que aparecen simultáneamente en el espacio[11].

Pero, el formalismo no es la única teoría disponible[12]. Otros filósofos defienden la idea de que la música es un arte que puede tener y comunicar contenidos y creen que la noción formalista de música pura esté equivocada. Las estrategias para defender esta intuición son muchas. Una de ellas consiste en proponer una teoría del significado lingüístico distinta de aquella formalista, para defender, contra el formalismo, la analogía entre música y lenguaje y fundamentar sobre esta analogía la concepción semántica de la música. Esta es la idea, entre otros, la de Aaron Ridley[13]. Según el filósofo británico (que hace referencia muchas veces algunas anota-

[11] Cfr. P. Kivy, *Introduction...*, pp. 67-87.

[12] No desarrollo aquí la posibilidad de criticar el formalismo como teoría aplicable al jazz. Lo ha hecho, bien, L. B. Brown en su «'Feeling my Way': Jazz Improvisation and Its Vicissitudes - A Plea for Imperfection», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2000, 58/2, pp. 113-123. Brown argumenta que el formalismo se fija demasiado en la estructura de la obra como producto musical bien estructurado, sin tomar en cuenta los aspectos procesuales de la música (que prevalecen en la improvisación del jazz), ni en la dimensión cultural de la música, por lo cual no lograr entender una práctica musical que florece en el riesgo de la improvisación y que tiene demasiados elementos que hacen resistencia a una coherencia solamente formal.

[13] Ridley, A., *The Philosophy of Music: Theme and Variations*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2004, pp. 1-16.

ciones de Wittgenstein[14]) el formalismo descansaría sobre una concepción «atomista» del significado, según la cual el significado de cada palabra se podría determinar con independencia de un contexto de uso. Y, debido a la imposibilidad, en ausencia de un texto, de asignar significados determinados a elementos discretos (atomísticos) de la música (por ejemplo, a determinados acordes), el formalista sacaría la conclusión que la música no tiene de por sí sola ningún significado. Esta teoría sin embargo no funcionaría, porque tampoco en el caso del lenguaje parece posible determinar el significado de una palabra, de una frase o de un texto, independientemente de su contexto (cultural, funcional, etc.)[15]. Es decir que la concepción atomista del lenguaje es falsa.

Lo probaría también, continua Ridley, el hecho de que la explicación del significado de un término se fundamenta en la paráfrasis[16]. Efectivamente utilizamos comúnmente la paráfrasis para explicar y comprender el significado de textos y discursos: y de la misma manera tratamos comprender gestos humanos, eventos de varios tipos, expresiones corporales y también piezas musicales. La paráfrasis hace posible la comprensión de lo que Ridley llama el significado «exterior», es decir, comunicable, de una frase, de un texto o de un gesto. Sin embargo, el significado «interior», especifico de cierta expresión lingüística particular, de un gesto específico y, también, de un determinado rasgo de una obra musical, no se puede parafrasear, no se puede describir de otra manera.

[14] Sobre la filosofía de la música de L. Wittgenstein, en relación al problema del significado, véase ahora Voigt B., «Musik und Musikverstehen bei Ludwig Wittgenstein», en *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft,* 2007, 52 (1), pp. 119-131.

[15] Lo mismo se puede aplicar también al escepticismo en torno al poder representacional de la música. Cf. Callen, D., «Transfiguring emotions in music», en Margolis, J., *The world of arts and the world*, Amsterdam, Rodopi, 1984, pp. 69-91.

[16] Cf. Ridley (2004), pp. 22-26.

Este significado se podría quizás *mostrar*, pero no decir de otra manera.

Esto parece ser un rasgo que caracteriza a la comunicación de contenidos en las artes, que junto a un contenido manifiesto y parafraseable, poseen contenidos específicos que es difícil describir y pueden ser solamente manifestados a través de su particular medio. De esta forma, el sentido específico propio de una obra musical se pierde en una descripción verbal, de la misma manera que la descripción de un rostro, por más detallada que sea, no puede decir lo que muestra su imagen visual[17]. Claro está que la música puede mostrar sólo lo que corresponde a la dimensión de su medio. Pero esto no conlleva la ausencia en ella de contenidos o significados.

En resumidas cuentas, Ridley y otros retoman la concepción de la música (incluso la música instrumental) como una *especie* de lenguaje[18] que puede comunicar contenidos y significados, porque, como el lenguaje verbal, puede, por un lado, tener aspectos parafraseables y traducibles en otros medios y, por otro, aspectos específicos, que se pueden «mostrar», pero no «decir». Aunque la música instrumental no sea un lenguaje en sentido propio, esto no elimina la posibilidad de argumentar que la música puede tener contenido o significado. La idea de que la música sea un lenguaje puede ser admitida en un sentido metafórico («la música es como el lenguaje»). Como el lenguaje, la música parece poder comunicar, es decir, conllevar aspectos expresivos y simbólicos. Entonces, se podría hablar de contenido o significación musical,

[17] Bierwisch, M., *Gestische Form als Bedeutung musikalischer Zeichen*, en Karbusicky V. (ed.): *Sinn und Bedeutung in der Musik. Texte zur Entwicklung des musiksemiotischen Denkens*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990, pp. 161-178, aquí pp. 172-3.

[18] Cf. London, J., «Musical and Linguistic Speech Acts», en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1996, 54, 1 6, pp. 49-64; Kraut, R., «Why Does Jazz Matter to Aesthetic Theory?», en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2005, 63, 1, pp. 3-15.

aunque se admita que la referencia semántica, en sentido estricto, es propia tan sólo del lenguaje en sentido estricto[19].

Una manera de defender esta intuición consiste en rechazar el convencimiento formalista según el cual el papel que las emociones desenvuelven en la experiencia musical es expresivo y estructural, pero no tiene ningún aspecto de contenido[20]. Sin embargo, la percepción de cualidades emocionales o incluso simplemente energéticas (relajación/tensión) en la música –una experiencia que es muy común– parece estar conectada a la atribución a la música de contenidos y significaciones. Estos contenidos y estas significaciones vehiculadas por los aspectos afectivos de la música pueden permanecer implícitos durante la escucha. Sin embargo en el análisis musical, a través de la cual tratamos articular nuestra comprensión de la experiencia de la música, se explican las obras y las ejecuciones por medio de términos y conceptos que tienen sentido, si de alguna manera manifiestan referencias que no son puramente y «autónomamente» intramusicales y formales, sino que se enlazan con nuestra experiencia mundana y cultural, y tienen, entonces, cierto contenido. Nuestra percepción de las propiedades emocionales, afectivas y energéticas de la música conlleva una captación de significado, que puede permanecer no articulada, y que, sin embargo, es una parte importante de la experiencia musical.

Así, si el formalista admite que la música expresa emociones (como hace Kivy), entonces ha de mostrar cómo esta idea es compatible con su idea de música pura, sin contenidos. Cualquier teoría de la expresividad emocional de la música no funciona en un marco de corte formalista. Las

[19] Véase también Koopman, C. y Davies, S., «Musical Meaning in a Broader Perspective», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2001, 59, pp. 261-271. Los autores discuten algunas nociones musicales extralingüísticas de significado que pueden valer para la música.

[20] Sobre esto cf. Robinson, J., *Deeper than Reason: Emotion and Its Role in Literature, Music, and Art*, Oxford, Oxford University Press, 2005.

emociones son parte de la vida humana, están ligadas a los asuntos humanos. En un sentido importante, aunque la conexión entre las emociones expresadas en la música y los acontecimientos que producen emociones sea laxa, indeterminada, no fija, la música alude, por su carácter emocional a acontecimientos e historias humanas o a significados de otro tipo que generan actitudes y respuestas emocionales.

El oyente, escuchando el carácter emocional de una pieza musical, la sucesión de estados emocionales que en ella se desarrollan, comprende o se imagina contenidos relacionados con estas emociones. Cuándo escucha movimiento, tensión, relajamiento, o alegría, miedo, tristeza, melancolía, o emociones más complejas como patriotismo, orgullo, etc., está comprendiendo la música a la luz de la experiencia humana y como experiencia humana. Creo que esta tesis se pueda argumentar subrayando que las emociones tienen un andamio, más o menos determinado y evidente, de contenidos como relaciones cognitivas con el mundo. Mientras los procesos cognitivos son dirigidos a contenidos proposicionales del mundo y de sus representaciones, los factores emocionales organizan esta referencialidad, manifestando la actitud subjetiva a estos contenidos. Y la manifestación emocional de esta actitud, que es compartible intersujetivamente, refleja también contenidos simbólicos y culturales. De la misma manera tratamos comprender los significados de los gestos expresivos.

Claramente, la conexión entre los aspectos energéticos, afectivos y emocionales de la música y ciertos contenidos no es fija, estable, mecánica, determinada. Puede depender de la intención del compositor y del ejecutor (que el oyente puede o no conocer). Y puede depender también de la asociaciones personales del oyente, relacionadas a su experiencias subjetivas personales y culturales[21]. Pero la falta de estabilidad se-

[21] Sin embargo, el hecho de conferir un significado (de alguna manera idiosincrásico) a piezas musicales que nos recuerdan aspectos y aconteci-

mántica, la posibilidad de interpretar los contenidos musicales de diversas maneras (y hasta incompatibles) no favorece la idea que la música no tenga contenidos, porque incluso donde no hay una denotación precisa o determinada, puede haber alusiones semánticas de varios tipos.

Es un aspecto que, creo, la música instrumental comparte con las así llamadas artes no representacionales (por ej. en las artes visuales abstractas). Puede ser que el significado o contenido de las formas abstractas no se pueda determinar con certeza, pero esto no conlleva que la obra carezca de contenido. Aunque ciertas formas no denoten nada de manera determinada, debido a sus particulares elementos estructurales o materiales pueden aludir a ciertos contenidos emocionales o culturales, que el observador puede reconocer en virtud de su *background* cognitivo y cultural. Incluso donde no hay una denotación precisa o determinada, puede haber alusiones semánticas de varios tipos.

El formalismo es entonces insuficiente, porque, aún admitiendo (y no concediendo) que la música no pueda por sí tener significado referencial, esto no excluye que pueda haber música que tenga «sentidos» no proposicionales[22], música que no sea un simple juego formal o que sea las dos cosas a la vez: juego formal y comunicación de contenidos. El hecho de poder conjugar las dos cosas parece ser un rasgo común a todas las artes. En las artes, a diferencia del lenguaje científico, las maneras de expresión del material, las configuraciones forma-

mientos de nuestra vida es una manera común, involuntaria y quizás difícilmente evitable de escuchar y comprender la música Cf. K. M. Higgins, «Musical Idiosyncrasy and Perspectival Listening», en: Robinson, J. (ed.), *Musical Meaning*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1997, pp. 83-102.

[22] Cf. V. Karbusicky, «Einleitung: Sinn und Bedeutung in der Musik», en Karbusicky, V. (ed.), *Sinn und Bedeutung in der Musik. Texte zur Entwicklung des musiksemiotischen Denkens*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990, pp. 1-37.

les y estructurales de los «signos», están cargadas semánticamente y son relevante para la atribución de «sentidos intencionales». En las artes no se trata de comunicar un contenido ya formado a través de un medio «transparente», sino de «explotar» las posibilidades comunicativas, formales y materiales, de los medios; de inventar maneras de comunicación de contenidos que no se podrían expresar en otras formas.

Entonces la indeterminación semántica de la música a la que a menudo apelan los formalistas, el hecho de que su contenidos sean ambiguos e indeterminados, no impide que la música posea contenidos. Cada figura musical puede corresponderse, en virtud de asociaciones y analogías simbólicas despertadas por sus cualidades expresivas, afectivas (e incluso formales), con muchos correlatos cognitivos, o con clases de correlatos de naturaleza cognitiva. Obviamente su determinación particular o desambiguación no es obvia ni fácil. Requiere, tal vez más que en el caso del lenguaje, un «interpretante» (para utilizar el concepto de Peirce): el contexto, el uso, la intencionalidad del autor o ejecutor. No es una determinación «automática», no depende de la aplicación de las reglas de un sólo código, sino también de convenciones culturales, reglas, géneros musicales, etc.. La comprensión de estos contenidos, entonces, requiere un trabajo de interpretación (que puede también apoyarse en la imaginación del oyente). Sin embargo, esta no es una insuficiencia de la música sino una de sus riquezas. Es un rasgo común a todas las artes y no exclusivamente de la música, aunque quizá en ella sea más evidente dada su incapacidad (o capacidad muy limitada) para comunicar de manera referencial.

En el lenguaje científico o lógico hay seguramente que evitar la indeterminación de este tipo; por esta razón se suele abstraer la forma gráfica y el material utilizados para escribir una fórmula científica (por ej.: $E = mc^2$) y aquellos aspectos resultan irrelevantes a la hora de determinar su significado. Para ser funcionales, la forma gráfica y el material utilizados tienen que ser lo más neutros posible: se requiere que el intérprete se fije

en la comprensión del significado de la fórmula, sin prestar atención a cómo la fórmula es escrita, a su soporto gráfico, al color, al estilo de escritura, etc. Por el contrario, en el arte la materia y la forma tienen una significación propia, que comunica contenidos, aunque esta comunicación esté caracterizada por una gran plurivocidad. Así, si encontraramos en una exposición de arte contemporáneo una obra consistente en la inscripción $E = mc^2$, sí prestaríamos atención a estos caracteres, porque en el arte el material contribuye de manera importante a la comprensión del significado de la obra. No es sólo el medio transparente de la comunicación de un contenido a través de una referencia semántica determinada.

La peculiaridad de la música parece descansar, entonces, en la posibilidad de construir *atmósferas*, *Stimmungen* emocionales que, si bien no determinan referencias semánticas de manera inequivocable, precisa y detallada, «entonan» la imaginación del oyente disponiéndola a encontrar alusiones a contenidos[23]. Por ejemplo, la música puede crear una atmósfera circense, que empuja el oyente a imaginar contenidos simbólicos y emocionales vinculados al circo y su mundo. O puede crear una atmósfera solemne y mística que, contextualmente, alude a contenidos religiosos a través de una cierta composición de ademanes musicales.

## 4. *El mensaje de* A Love Supreme *y su autenticidad*

Esto es precisamente el caso de *A Love Supreme*. Aquí, gracias a elementos tímbricos, rítmicos, harmónicos y melódicos particulares, de una intensa fuerza simbólica, se crea una atmósfera extática que sugiere contenidos espirituales: el oyente se coloca en una actitud emocional semejante a aquella de una

[23] Sobre el concepto de *atmósfera* véase Böhme, G., *Atmosphäre*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1995.

ceremonia religiosa. La comunicación de este mensaje místico-religioso es lograda gracias a la presencia de diversos elementos que en su conjunto tienen un significado simbólico:

a) la inserción de temas y efectos sonoros raros en un contexto de música jazz (por ej. el gong y el tema-fanfara);
b) el *desarrollo temporal* de la pieza (gong, fanfara, tema del bajo, solo del saxo, tema del saxo y de la voz, final);
c) la *iteración* de un núcleo melódico a diferentes niveles: el tema *blues* tocado por el bajo al principio y al final por el saxo y cantado por la voz; este cante es el «reconocimiento» de la universal espiritualidad expresada por la música, y determina la interpretación de la pieza como una *oración*;
d) la *general articulación de las partes del album* que sugiere las etapas de un camino espiritual (camino que es retomado por el poema escrito por Coltrane en la portada, que retoma todos los cuatros momentos de la suite musical[24]).

La comprensión de estos elementos no se puede reducir a su función simplemente estructural. O mejor dicho: su función estructural y formal se aclara una vez que se comprende sus contenidos. Consideramos por ejemplo el comienzo con el gong y el tema-fanfara. Para entender musicalmente que hace allí el sonido del gong y porqué hay allí un tema así, hace falta preguntarse por ejemplo sobre ¿cuáles son los contextos en los que puede aparecer este motivo sonoro y los estados de ánimo que se asocian a ellos. La respuesta a esta pregunta sería que se trata de contextos que tienen que ver con acontecimientos solemnes. Además hace falta preguntarse sobre ¿cuál puede ser entonces la función de estos elementos en el contexto formal-estructural de la pieza, en el contexto de la suite como totalidad, y sobre ¿cuál podría ser *sus* sentido teniendo en cuenta la carrera musical de Coltrane, el género musical, las prácticas musicales de su época, el con-

[24] *Cf. A. Kahn, A Love Supreme, Chap. IV.*

texto histórico, etc. Una explicación de tipo puramente estructural y purista resultaría insatisfactoria, porque la sensación de solemnidad y el efecto de suspensión que el gong y el tema-fanfara dejan tras de sí no parecen poder ser entendidos simplemente como cumplimiento de una función en el marco de la forma estructural de la pieza. Parecen requerir algo más. Parecen evocar conexiones con ciertos contenidos culturales. El gong y el tema empiezan a ser comprendidos, si son entendidos a través de las alusiones de contenido que despiertan: los efectos afectivos/emocionales (por ej. la sensación de suspensión) que producen son conexos a actitudes que se tienen en particulares situaciones. Aunque no se tenga la conciencia de estas conexiones, las experiencias afectivas producidas por la escucha de estos efectos sonoros nos empuja a interpretarlos (quizás de manera tan sólo implícita) como símbolos musicales y precisamente como símbolos musicales de un anuncio. Tomar en cuenta estos tipos de información que la música comunica parece relevante a la hora de entenderla: permite explicar la coherencia de la pieza o, por lo menos, de algunas sus partes. Al revés, entendidos como decoración sonora, el gong y el tema-fanfara pierden gran parte de sus atractivos: toda la pieza resultaría menos coherente, también desde el punto de vista formal, y con menos sentido. No se entendería el «reconocimiento» espiritual que la música quiere expresar.

Además, el valor musical de la pieza depende también del hecho de reconocer com *auténtica* la expresión musical de este «reconocimiento». Al respecto, en una entrevista Coltrane, afirmó lo siguiente:

> I think that the majority of musicians are interested in truth. They've got to be, because saying a musical thing is a truth. If you play a musical statement and if it's a valid statement, that's a truth right there in itself, you know. If you play something phony, well, you know that's something phony. All musicians are striving for as near certain perfection they

can get, and that's truth there, you know. So, in order to play those kinds of things, to play truths, you've got to live as much truth as you possibly can...and if a guy is religious and if he's searching for good and he wants to live a good life–[he] might call himself religious or he might not[25].

Con el término «verdad» (*truth*) Coltrane entiende aquí precisamente «autenticidad». Quiere decir que el objetivo de los (auténticos) músicos es lograr expresar musicalmente su subjetividad de manera auténtica, y, si el músico es religioso, su expresión artística debe revelar este carácter. Más en general, entonces, podemos decir que la posibilidad de comunicar musicalmente contenidos depende en cierta medida también:

1) de la capacidad de producir música que logre expresar de manera sincera, y no artificiosa, la espiritualidad, el carácter emocional, las ideas del compositor (que en nuestro caso es también (y esto es muy importante) ejecutor;
2) de lograr expresar plenamente cierta atmósfera emocional: es decir, de la capacidad de expresar *realmente* algo, sin limitarse a *aparentar* expresar algo (como sucede, cuando nos damos cuenta de que una obra musical quiere expresar algo, pero no lo logra; puede suceder que nos percatemos de esto por el parecido de esta obra con otras piezas musicales que logran realmente expresar ciertos estados emocionales).

La música de *A Love Supreme* posee un carácter de autenticidad, porque logra expresar cierta disposición psicológica de carácter místico-religioso no dejando ninguna discrepancia entre la intención comunicativa y expresiva por un lado y la comunicación musicalmente conseguida por el otro[26]. Es

[25] Citado en Ashley Kahn, *A Love Supreme: The Story of John Coltrane's Signature Album*, Viking Penguin, USA, 2002.
[26] Sobre esto véase J. Levinson, «Truth in Music», J. Levinson: *Music, Art and Metaphysics*, Ithaca and Londres, Cornell University Press, 1990, pp. 279-305.

decir, también a través de sugestiones simbólicas, logra una expresión artística creíble y sincera[27] de una particular disposición emocional – la de quien tiene un descubrimiento místico. A través de esta particular manifestación artística, Coltrane da voz a emociones culturalmente compartibles, con un estilo expresivo único e innovador. De esta manera podemos gustar del peculiar carácter expresivo de Coltrane (el significado interno, que no se puede parafrasear, de Ridley) comprendiendo también su mensaje de espiritualidad «universal»: es decir, su significado externo, que se puede parafrasear y «traducir», y que de hecho Coltrane «traduce» en el poema titulado «*A Love Supreme*» adjunto al disco.

## 5. *Cantando un salmo con un saxo*

El formalista puede objetar a esta concepción del contenido musical ejemplificada por la interpretación de *A Love Supreme*, que los significados espirituales que se supone comunica la suite de Coltrane son tomados por los textos que acompaña el álbum: el título, las palabras cantadas por Coltrane y su escritos. No la música, sino las palabras, vehicularían el contenido, según él.

Creo que esta objeción no es decisiva. Gran parte de la música de todos los tiempos está acompañada de textos, interpretaciones, palabras. Y esto no la despoja de su valor, ni conlleva que los contenidos de la música sean únicamente los contenidos de los textos adjuntos a la música. Más bien, esta concepción revela un prejuicio purista y formalista que pa-

[27] Sobre la expresión sincera (e insincera) de emociones en las artes se vea F. Pérez Carreño, «El sentimentalismo como falta de sinceridad», *Enrahonar* 38/39, 2007, pp. 17-32 (la autora se refiere sobre todo a la literatura, pero creo que gran parte de su análisis se pueda aplicar también a la música).

rece injustificado. De hecho, muchas veces reducir los significados o los contenidos de la música a aquellos comunicados por los textos de acompañamiento, separados y abstraídos de la música, significa empobrecerlos hasta el punto que la música se convierta en algo incomprensible o simplemente accesorio. Y, viceversa, abstraídos por la música, los textos resultarían pobres, insignificantes.

En el caso de *Aknowledgement*, limitar la búsqueda del contenido de la pieza a las palabras cantadas por Coltrane y considerar la música como un juego formal sin contenido significaría no entender ni la música, ni el texto de Coltrane: el cante de estas palabras, y sus significado, no se entiende si no en el contexto general de la atmósfera espiritual de la música de *Aknowledgement*.

Ahora bien, esta íntima, orgánica, unión entre forma y contenido musical, que no se puede reducir a la suma de elementos separados, se manifiesta, de manera importante, en *Psalm*, la cuarta parte de la suite, y en su relación al poema escrito por Coltrane (la «quinta parte» de la suite). *Psalm* no tiene una estructura reconocible de inmediato. Carece de notación. O, precisamente, su notación es el texto del poema «leído» por el saxo de Coltrane. En la carta al lector, Coltrane define *Psalm* «a musical narration of the theme, "A Love Supreme"». Entonces la música de *Psalm* tiene que ser entendida como una «lectura» de *A Love Supreme*. La interpretación de Coltrane expresa el significado de las palabras del poema: es serena cuando «lee» la palabra «*beautiful*», grita cuando llega al verso «*He always will be*». Cuando «pronuncia» la palabra «*God*», la escala vuelve siempre a la tónica. *Psalm*, como música, *es* la ejecución performativa de un salmo, es una oración. Y en la diversas partes de la oración el cante del saxo utiliza distintos «tonos recitativos», según un procedimiento oratorio propio de los predicadores, de manera que las formas musical son perfectamente coherentes con el contenido que expresan.

A la objeción de que un salmo es un texto escrito y declamado, y no el solo de un saxo, se puede replicar que lo que cuenta es la intencionalidad comunicativa, expresiva del salmo (que es la rezar a Dios), no el medio de esta comunicación. Es su «fuerza ilocutiva», lo que hace que posea ese carácter salmódico a través de la ejecución musical. Si lo que cuenta es lo que se hace (o se pretende hacer) con la música (de la misma manera en la que a veces lo que cuenta es lo que se hace con las palabras)[28], la pieza musical *Psalm* es entonces verdaderamente un salmo.

No creo que la posible objeción del formalista a esta tesis: «*Psalm* lleva un título, y solamente gracias al título sabemos que se trata de un salmo» sea válida. El título, como parte de la obra musical, contribuye a interpretar el significado de la música. Puede ser entendido como la primera (o una de las primeras) interpretación de la pieza musical propuesta por quién lo atribuye (el autor, o otras personas). Es una manera para comunicar emblemáticamente y compartir connotaciones y rasgos propios de la obra, y puede ayudar a enfocar su contenido, a desambiguarlo, o a crear efectos desorientadores (como cuando se percibe una discrepancia entre título y obra). Pero, el título, por si solo, no puede tener esta función: no *inventa* el contenido; al revés, el contenido es en la música escuchado y entendido en su contexto. Cuando una obra musical lleva un título, no juzgamos la adecuación de la música a su título; al revés, juzgamos la adecuación del título con respecto a nuestra comprensión de la música (lo cual no excluye que los títulos, así como otras interpretaciones de la música, puedan influir en nuestra comprensión de la música, siendo parte de su contenido)[29].

[28] Cf. London, J. (1996) y, naturalmente, Austin, J.L., *How to do Things with Words*, Oxford, Oxford University Press, 1975$^{2}$.

[29] La cuestión del título merecería una discusión más detallada, que no se puede ofrecer aquí. Al respecto cf. Levinson, J.: «Titles», Levinson

Tampoco me parece válida la objeción de que lo que atribuye significado a *Psalm* es el texto del poema y su correspondencia con la música. Esto también porque en algunas ocasiones el saxo de Coltrane, en su «lectura» del poema, parece olvidarse de algunos versos. Desde un punto de vista purista y atomista, entonces, *Psalm* no puede ser considerado como una lectura del poema. O por lo menos, no sería una lectura *exacta* del poema. Desde luego, sin embargo, qué la «lectura» sea o no exacta, parece irrelevante. Lo que importa no es la correspondencia exacta entre la forma estructural de todos los grupos de notas y la expresión de la pronunciación vocal de todas las palabras del texto del poema. Lo que importa es cómo el contenido comunicado aparece (expresado) *en* la música y *como* música.

Así, se puede comprender el contenido y la función de *Psalm* como salmo, aunque no se conozcan su título y tampoco el texto del poema. Esto porque parece evidente que el único modo para entender una coherencia en *Psalm* es la de entender el solo del saxo como una recitación, una declamación, que de alguna manera imita la voz humana cuando reza. El timbre, la entonación, las cadencias expresivas repetidas favorecen claramente esta interpretación[30]. Y sin esta atribución de significado a la pieza musical, nuestra comprensión de ella se quedaría muy pobre.

Claramente la comprensión de *Psalm* como un salmo –y la consiguiente comprensión de los contenidos religiosos que la pieza comunica– requiere que se reconozca la intención del autor, que se den las circunstancias culturales apropiadas, que el oyente esté dispuesto a (y sea capaz de) escuchar la pieza

(1990), pp. 159-178. Acepto muchas de las observaciones de Levinson, pero no comparto la idea de que el auténtico título sea solamente aquél atribuido por el autor. Sin embargo no puedo aquí argumentar esta intuición.

[30] Cf. Porter (1998; tr. it. 2006, pp. 357-365).

musical con suficiente atención, conocimiento musical, madurez intelectual, etc. Sin embargo, tal cosa no parece ser exclusiva de la música, sino constituir un rasgo común a cualquier experiencia artística.

## *Conclusión*

En este artículo he discutido el problema del significado musical, tomando como punto de partida y como demostración ejemplificatoria la suite jazz de John Coltrane, A Love Supreme, un disco que muchos críticos consideran como una obra que comunica contenidos de tipo místico y religioso, y que –quizás debido a este mensaje y a la autenticidad de su comunicación artística– ha tenido un éxito popular poco común en el caso de la música jazz. He presentado la posición formalista, que me parece insuficiente, y algunas alternativas al formalismo que me parecen más satisfactorias. En fin he tratado presentar algunas razones que creo sirvan para defender la idea que la música de Coltrane, rica de simbolismo musical, alude a los contenidos que él declara querer comunicar.

# Una «profunda» confusión: la explicación de nuestros juicios de profundidad musical

Margaret Moore

## «*Profundas dificultades*»

La cuestión de la profundidad musical, de si la música puede ser profunda y cómo, ha recibido una sorprendente cantidad de atención en la última década aproximadamente. La cuestión surgió en el contexto de la defensa del purismo musical por Peter Kivy en su *Music Alone,* como una consecuencia potencialmente negativa de su teoría formalista. Si la música instrumental es, como Kivy afirma, «una estructura casi sintáctica de estructura de sonido entendible solo en términos musicales y carente de contenido semántico o representacional, sin significado y sin hacer referencia a nada más allá de sí misma»[1], ¿qué conduce a la creencia de que ciertas obras musicales son profundas? Parece que no consideramos obras profundas a obras maestras que lo son solo por su estructura. Podemos pensar que los cuartetos de cuerda tardíos de Beethoven son modelos de maestría e ingenio composicional, pero podemos valorarlos por mucho más que el supremo virtuosismo que exhiben. Creemos que ciertas obras

[1] Kivy, P., *Music Alone, Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience*, Nueva York, Cornell, 1990.

musicales, incluyendo los cuartetos de Beethoven nos afectan de una manera similar a cómo nos afectan las novelas y las pinturas profundas. Son obras ejemplares de arte no solo porque exhiben habilidades humanas, sino también inteligencia y sentimientos humanos. Parecen revelar algo sobre aquello en lo que consiste ser humano, y como resultado de tocar este tema de importancia central son celebradas como profundas. Al menos así es descrita a menudo esta intuición.

Ahora bien, ¿cómo es posible que la música nos diga algo sobre la naturaleza del hombre si no tiene capacidad para decirnos nada en absoluto? Es decir, si el lenguaje de la música consiste solo en un sistema sintáctico sin recursos semánticos inherentes, en virtud de qué podemos decir que unas obras son profundas y otras triviales? Podría parecer que para un purista todas las obras nos dijeran lo mismo: precisamente nada. Como consecuencia, sería difícil explicar nuestra intuición de que hay obras musicales profundas. Esto debería darle al purista un descanso, porque parece una cuestión difícil de discutir que Bach, Beethoven y Mozart están entre los grandes artistas de la cultura occidental, artistas cuyas obras son reverenciadas no solo por sus formas exquisitas sino también por sus elevados contenidos. Más aún, cuando decimos que tanto un cuarteto de cuerda como una novela son profundos, parecemos creer que pertenecen juntos a la clase de las obras de arte profundas. La intuición preteórica está del lado de los que creen que hay obras musicales profundas, y no del lado del purista música, así que este debería mostrar que la existencia de obras profundas no es un contraejemplo que demuestra la falsedad de su teoría.

Así pues, la tarea es desenredar los argumentos que llevan a Kivy a este *impasse*. Simpatizo con la idea de que la música no posee recursos para la representación semántica, y por tanto que no puede ser profunda en virtud de decir cosas profundas. Pero argumentaré que de ahí no se sigue que nuestra intuición de que hay obras musicales profundas pueda ser

despreciada como de alguna manera irracional, como Kivy haría. Mi objetivo será examinar nuestros juicios de profundidad musical; es decir, explicar porqué creemos que «profundo» es el adjetivo adecuado para aplicar a ciertas obras de música, e intentar localizar a qué estamos respondiendo en una obra cuando la llamamos profunda. Al contrario que el análisis de Kivy el mío no empezará con la suposición de que lo que queremos decir cuando llamamos profunda a una obra musical es lo mismo que cuando llamamos profunda a una obra filosófica o literaria[2]. Como consecuencia, intentaré mantener a salvo de la acusación de irracionalidad a nuestras intuiciones sin tener que atribuirle a la música recursos semánticos dudosos. La cuestión inicial planteada por Kivy era que «dado que de vez en cuando sentimos apropiado describir como profundas ciertas obras, ¿por qué las describimos como profundas, y no a otras?[3] Si esta es realmente una cuestión de por qué hacemos ciertas adscripciones, la explicación no tendría porqué suponer que realizamos esas adscripciones de acuerdo con el modelo de profundidad literaria. Es completamente posible que nuestra experiencia de ciertas obras sea similar a la de otras cosas que creemos profundas sin que las obras lo sean de la misma manera. Esto explicará por qué hacemos dichas adscripciones, y por lo tanto contestará a la cuestión de «¿qué queremos decir cuando decimos que la música es profunda?» sin tratar de contestar la cuestión de «¿cuáles son las condiciones suficientes y necesarias para la

[2] Kivy argumenta que es un error entender y evaluar la música tomando la literatura como modelo, pero supone que la profundidad en general debe analizarse en términos de profundidad literaria. Por ejemplo, «parece seguirse de que la música absoluta no pueda tener significado, no pueda tener tema sobre el que hablar, que no pueda ser profunda», en Peter Kivy, *Philosophies of Arts: An Essay in Difference,* New York, Cambridge University Press, 1997, p. 141.

[3] Peter Kivy, «Another Go at Musical Profundity,» *British Journal of Aesthetics,* 2003, 43, p.402.

profundidad ejemplificada en todas las cosas que llamamos profundas?». Pero primero es necesario revisar el terreno.

En *Music Alone,* Kivy empieza su discusión sobre la posibilidad de obras musicales profundas estableciendo tres criterios necesarios para que una obra de arte sea profunda: «debe ser capaz de ser «sobre algo» (es decir, debe ser posible que tenga un tema); debe ser sobre algo profundo (lo que quiere decir, algo de permanente interés o importancia para los seres humanos); debe tratar el tema profundo de forma ejemplar o adecuada a ese tema (en otras palabras, funcionar a un nivel aceptable de altura estética)»[4]. Así pues, una obra profunda dice algo profundo sobre su contendio profundo de una manera artística excelente. Según Kivy, la música instrumental nunca es profunda puesto que no puede cumplir el primer criterio. Si uno es purista sobre la música absoluta y defiende por tanto que la música no puede ser sobre nada, entonces debe admitir o que no hay obras profundas de música puramente instrumental, o que la existencia de obras profundas contradice su teoría general.

El purista musical tiene dos maneras de superar este reto. Primero puede describir un modo en el que la música pueda tener un tema profundo después de todo, y por lo tanto cumplir el primer criterio de Kivy para la profundidad. Esta opción le fuerza a mantener un purismo modificado, porque para tener un contenido profundo, la música tiene, *a fortiori*, que tener contenido. Sin embargo, esto es lo que el purista ha negado. Un purismo modificado podría mostrar o que en algunos casos la música tiene contenido o que toda la música puede tener algún tipo de contenido. En cualquier caso, debe demostrar que la opción elegida es suficiente para dar cuenta de la clase de obras que nos inclinamos a etiquetar de «profundas». Como veremos el método para explicar cómo la música puede tener de hecho algún tipo de contenido ha sido

[4] Kivy, *Music Alone*, p. 245.

bastante común, entre quienes serían en la mayoría de los casos puristas y entre los que usan el caso de la profundidad musical para atacar el purismo en general (el purismo puro, si quieren). Si el purista no quiere hacer esta clase de modificación en su teoría pero quiere argumentar que hay obras de arte profundas debe adoptar una segunda postura, que consiste en rechazar los criterios de profundidad de Kivy. Se podrían rechazar los criterios en general, argumentando que ni siquiera las obras literarias o filosóficas son profundas por las razones que Kivy plantea, o se podría argumentar que los criterios son inadecuados solo en el caso de la música.

Considero que la respuesta de Jerrold Levinson a Kivy es un ejemplo de la primera postura, al mostrar que la música absoluta puede tener de hecho un contenido profundo sobre el que podría decir algo[5]. Levinson cree que la música puede ser sobre emociones y experiencia emocional, y puesto que la experiencia emocional puede ser un tema suficientemente grave, las obras musicales pueden ser profundas en virtud de su contenido emocional. De hecho, Levinson empieza por suponer que «en música la profundidad tiene algo que ver con su contenido musical»[6]. La propuesta de Levinson es que a música es profunda porque «explora el ámbito emocional o psíquico de forma más clara o iluminadora que la mayoría de la música; ejemplifica o alude a las formas de desarrollo y evolución extramusicales más interesantes o complejas y nos sor-

[5] Además, Levinson no es un purista musical, así que está totalmente contento de decir que la música es sobre algo.

[6] Jerrold Levinson, «Musical Profundity Misplaced,» *Journal of Aesthetics and Art Criticism,* 1992, 50. De todas maneras, Levinson no restringe su explicación de la profundidad musical a esto. También observa que las obras profundas «nos sorprenden al tocar de un modo u otro los aspectos más fundamentales e inquietantes de la existencia humana», aunque no explica cómo lo hace o si eso es de verdad lo que queremos decir cuando llamamos profunda a una obra. Se trata simplemente de rescatar la intuición preteórica básica de que hay obras profundas.

prende al tocar, de una manera u otra, los aspectos más fundamentales e inquietantes de la existencia humana – por ejemplo, la muerte, el destino, la inexorabilidad del tiempo, la distancia entre aspiración y logro»[7]. Dejando a un lado el tercer componente sobre cómo nos sorprende que sea la música, que Levinson no explica, su teoría es realmente una forma de explicar el contenido musical. Una vez que ha recuperado el poder de decir algo, al menos ha hecho posible que la música pueda decir cosas profundas.

La teoría de Levinson tiene dos desventajas. La primera consiste en el paso que da del hecho de que la música sea expresiva de emociones al hecho de que la música sea sobre emociones. La razón es que no se toma en serio la crítica del purista sobre los recursos semánticos de la música. El purista no está interesado en si se puede decir que la música es sobre algo, sino en si realmente es sobre algo, del mismo modo que una creencia o una frase son sobre algo. Así que la respuesta de que podríamos entender que ser sobre algo es estar en relación con algo no es una respuesta adecuada para Kivy. Estoy de acuerdo con Kivy en que si la música dice algo sobre las emociones, todo lo que puede decir es trivial, no profundo. Como consecuencia de estos dos problemas, es dudoso que la teoría del Levinson sobre el contenido emocional nos de la clase de contenido que harían a las obras musicales profundas como lo son las obras literarias. Que sea capaz de hacerlo no es un requisito poco razonable si tenemos que poner las dos clases de obras en paralelo, y aceptamos el supuesto de que para que una obra sea profunda tiene que decir algo profundo sobre su profundo contenido. No está claro qué afirmaciones profundas puede hacer la música sobre las emociones, ni siquiera qué nos puede mostrar sobre nuestras emociones una vez que aplicamos el contenido emotivo de una pieza a nuestras emociones fuera del ámbito musical.

[7] *Ibid.*

Otro intento de resolver el problema mostrando cómo la música tiene contenido es la solución de David White[8]. Para White, la música tiene contenido profundo porque algún tipo de contenido metafísico. White argumenta que hay rasgos estructurales de la música que sn metafísicos (por ejemplo, contribuyen a la unidad de la obra), y nos traslada de la afirmación de que una obra musical exhibe un alto grado de unidad a la idea de que puesto que la unidad es una categoríaa metafísica fundamental, la obra musical es profunda en virtud de la unidad que presenta, o por el hecho de que nos proporciona una visión de la naturaleza de la unidad. Es decir, al exhibir unidad las obras exhiben algo profundo. Más aún, al ver la unidad expuesta en la música, vemos la música como un «simulacro de realidad»[9], y de alguna manera eso nos ayuda a «articular la profundidad».

Parece, no obstante, que la mera aplicación de la categoría metafísica no proporciona el contenido profundo que buscamos en las obras de arte. Puede que la *metafísica* sea un tema profundo, y que trate de categorías fundamentales, pero si hemos de continuar afirmando que la instanciación de esas categorías también es profunda, entonces tendríamos que afirmar que prácticamente todo es profundo de esa manera. El carácter tan general de las categorías metafísicas es lo que les da la aplicabilidad que tienen, y solo algo tan general puede proclamar con razón que captura la naturaleza metafísica de la realidad. Quizá reflexionar sobre la naturaleza de la unidad como categoría metafísica es tratar con algo profundo, pero es también parte de la naturaleza de la unidad que todas las cosas individuales, en tanto que son *una* cosa, son unidades al ser la cosa única que son. Aunque esta observación sea profunda, no se sigue que cada cosa individualmente exis-

[8] David A. White, «Toward a Theory of Profundity in Music,» *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 50, 1992, pp. 23-34.
[9] *Idem.*, p.33.

tente sea profunda. Una mota de polvo, si es discreta, está unificado como una partícula. Pero no hay nada profundo en una mota de polvo.

White afirma que en el caso de Beethoven es el *modo* particular en que las partes se combinan para formar un todo unificado lo que nos ayuda a explicar la profundidad de la obra –quizá también el grado de unidad. Pero esto nos lleva a admitir que es el contenido de la obra lo que la hace profunda y no la instanciación de alguna categoría metafísica extramusical. La afirmación de White más clara a este respecto, sin embargo, parece indicar que mantiene una posición más abstracta, que consiste en que es la aplicabilidad de categorías metafísicas por sí sola lo que nos da el contenido profundo que necesitamos según Kivy. «La profundidad musical se experimenta como tal porque, en parte, las categorías que contribuyen a iluminar esta experiencia reflejan ciertos rasgos metafísicos en la estructura de la obra; son las mismas categorías que en la tradición filosófica occidental fundan nuestras investigaciones metafísicas más penetrantes»[10]. La música esta unificada, la unidad es una categoría metafísica y las cuestiones metafísicas caen en la lista de temas profundos de Kivy, así que según este argumento tendríamos que concluir que toda música es profunda.

La propia sugerencia de Kivy sobre cómo podría ser profunda la música es también un intento de satisfacer el criterio de ser sobre algo –no es extraño, puesto que el acepta su análisis primero de profundidad. Sugiere que la música podría ser sobre sí misma, sobre las posibilidades del sonido musical, y que, en virtud del tratamiento artístico excelente de su material musical, sería profunda. Kivy duda y su duda le lleva a la conclusión de que las obras musicales no son profundas. Sin embargo, creo que su forma de hablar es forzada y errónea. Cuando decimos que la música es «sobre» sus materiales, lo

[10] *Ibid.*

único que queremos decir es que el foco de atención es la estructura de la composición, o que el foco es la dificultad y la brillantez de la ejecución del intérprete. No se sigue de ahí que la obra sea un comentario sobre esas cosas, que sea una reflexión de mayor nivel sobre sí misma, como la teoría implica. Y si es así, entonces ese modo de hablar sobre el ser sobre algo solo resuelve el problema del contenido que está en el centro del debate de la profundidad superficialmente. Todavía no hay «tema» de la música instrumental en el sentido requerido[11].

Si la primera alternativa de combatir la negativa de Peter Kivy de la existencia de obras musicales profundas argumentando que la música sí tiene contenido resulta insatisfactoria, hay otras tácticas. Una versión del segundo acercamiento al rechazo de los criterios de profundidad de Kivy se encuentra en «Profundity in Music»[12] de Aaron Ridley. Su acercamiento consiste en reinterpretar las atribuciones de profundidad musical, de manera que en vez de usar «profundo» como un adjetivo que describe la obra, se usa «profundamente» como adverbio para modificar algún adjetivo que describe la obra. Así, en vez de decir que una obra es profunda en virtud de su contenido X, diríamos que la obra es profundamente X. Si una obra es profunda, y parece que lo es por el contrapunto, Ridley afirma que es otra manera de decir que es profundamente contrapuntística.

Aunque esta solución tiene la ventaja de dejar de buscar la profundidad musical como si fuera una propiedad única y discreta de las obras musicales, tiene la desventaja de cambiar de tema. La crítica de Peter Kivy a Ridley es decisiva: decir que algo es profundamente X es solo decir que es intensa e inte-

[11] En «Profundity in Instrumental Music» Stephen Davies ofrece un examen ilustrador de obras que podemos decir que son sobre los componentes estructurales en contraposición a otras que no lo son.

[12] Aaron Ridley, «Profundity in Music,» Alex Neill y Aaron Ridley (eds), *Arguing About Art: Contemporary Philosophical Debates*, New York, McGraw-Hill, 1995, pp. 260-270.

riormente profundo, o simplemente que es *muy muy* X. «Ser algo profundamente no es *ipso facto*, ser profundo... *El poder del pensamiento positivo* de Norman Vincent Peale, aunque profundamente influyente, al menos en su día, es más que una obra profunda una obra profundamente idiota»[13]. Así pues, el hecho de que una obra sea profundamente x no está conectado necesariamente con la idea de profundidad porque X (en «profundamente X») puede ser totalmente ajena a la apariencia de profundidad. Por lo tanto, decir que una obra es profundamente contrapuntística no es una explicación de porqué la obra parece tener una cualidad compartida con obras profundas de otros medios. Ridley se centra en las propiedades expresivas que sirven como propiedades estructurantes de la obra (por ejemplo, una obra podría parecer centrada en alguna clase de fuerza nerviosa o de sentimiento de miedo) y las propiedades análogas que figurarían en una vida estructurada de este modo. Sin embargo, el hecho de que una propiedad expresiva sea predominante en una obra no es suficiente para decir que la obra es profunda en virtud de su exhibición de esa propiedad. En el caso de obras que son predominantemente sentimentales o ñoñas, la propiedad expresiva que estructura la obra es precisamente responsable de su falta de profundidad.

El intento más reciente de contestar a Kivy es el de Stephen Davies. Davies rechaza el análisis de Kivy de la profundidad musical argumentando que si insistencia en que la música necesitaría ser sobre algo de la misma manera que las proposiciones es demasiado restrictiva. Davies está a favor de una versión ilustrativa de «ser sobre algo», defendiendo que la música podría «llamar la atención sobre cuestiones o verdades importantes... revelándolas... pintándolas o... exponiéndolas, en vez de afirmarlas o describirlas»[14]. Nótese, de todas for-

[13] Kivy, *Philosophies of Arts*, p. 143.

[14] Stephen Davies, «Profundity in Instrumental Music,» *British Journal of Aesthetics*, 42, 2002, p. 344.

mas, que retiene la idea de que si una obra es profunda llama la atención sobre algo importante, y es en virtud de la importancia extramusical de esa cosa por lo que la obra es profunda. Hay dos niveles en los que el contenido podría ser proposicional. Primero, puede trasmitir una afirmación (y esto es lo que Davies rechaza). Segundo, el contenido de lo que se entiende puede trasmitirse a través de una ilustración, pero seguir siendo proposicional. Por ejemplo, podría mirar a una pintura y entender la proposición de que «hay una pila de heno en la pintura» o de que «las pilas de heno adquieren un color rosado con la puesta de sol». La ilustración no necesita limitarse a las artes visuales, por supuesto. Yo podría leer una novela y aprender alguna verdad general sobre la condición humana que no se haya formulado en ningún momento como una proposición. La sugestión de Davies sobre la profundidad es bastante similar al último ejemplo, y podría ser también proposicional en este sentido. Es decir, entendemos algo profundo que podría formularse de modo proposicional. Sin embargo, no está claro si Davies se compromete con la ilustración proposicional. Hay sitio en su teoría para la ilustración proposicional y para la no proposicional.

Davies compara las piezas profundas de música a lo que podríamos considerar partidas de ajedrez profundas. Si podemos llamar profundo al juego del ajedrez es porque podemos observar que en algunas partidas se exhibe una habilidad táctica y un entendimiento estratégico brillante. En vez de formular algo profundo, lo que un juego no puede hacer, estas partidas «ilustran en un grado sorprendente la inacabable fecundidad, flexibilidad, visión, vitalidad, sutileza, complejidad y capacidad analítica de la que es capaz la mente humana»[15]. En el caso de la música, se trata de la habilidad composicional y de todo lo que esta requiere lo que demuestran las obras profundas. Davies defiende su idea con algunos

[15] *Ibid.*, p. 351.

ejemplos que muestran cómo ciertas piezas poseen los rasgos composicionales que poseen debido a una visión musical y un ingenio enormes.

Hay dos problemas con esta teoría. Primero, como Kivy ha señalado en «Stephen Davies and the Game of Chess», es difícil ver cómo la profundidad es algo diferente del culmen de la excelencia musical. Lo cual es insatisfactorio, puesto que parece que hay obras de arte excelentes que no son profundas (Kivy menciona las Serenatas para viento de Mozart). Como Kivy lo formula: «la idea de Davies implica... que todos los logros y las invenciones humanas que requieren ingenio o grandeza de espíritu son profundos de modo no proposicional en el sentido de Davies»[16]. Por el contrario, se supone que «profundo» delimita un subconjunto de obras excelentes.

Segundo –y esto puede relacionarse con la intuición de Kivy sobre el punto anterior–, «profundo» parece apuntar a alguna propiedad experimentada, y no es solo una cuestión de comparar merecimientos. Sin embargo, en la teoría de Davies, el aspecto experiencial de la propiedad no parece ser importante de la manera adecuada, puesto que la profundidad es algo que él localiza cuando hace el análisis. Discutiré que juzgar una obra de arte de profunda es hacer un juicio estético cuando uno experimenta la obra de arte. No está claro que para Davies el juicio no sea un juicio proposicional o cognitivo normal que uno alcanza a través de ilustración en vez de mediante formulas lingüísticas. Para Davies la profundidad es algo que se demuestra, pero lo que falta es la dimensión estética de la demostración –y el énfasis en los medios de llegar al juicio (la experiencia estética) es de hecho parte del juicio. Si creemos que los juicios sobre la profundidad son juicios cognitivos que nos dicen cuales son las mejores obras, no parece que pudiera haber obras excelentes que no fueran

[16] Peter Kivy, «Another Go at Musical Profundity: Stephen Davies and the Game of Chess», *British Journal of Aesthetics*, 43, 2003, p. 408.

profundas. Además, parece que la siguiente inferencia podría estar justificada: la obra X es mejor que la obra Y; la obra Y es profunda; por lo tanto, la obra X es profunda. Pero no creo que uno pueda juzgar que una obra musical es profunda sin oír la obra y sin tener, como reacción, la respuesta de que es profunda (respondiendo con respeto, si se quiere). Si lo anterior es correcto, los juicios de profundidad musical no pueden ser juicios sobre proposiciones, incluso si permitimos que se pueda llegar a ellas no como resultado de una afirmación, sino mediante una ilustración.

Una vez que los competidores han disminuido, la opción que Kivy parece adoptar es la teoría eliminativa, como se mencionó antes. Estamos simplemente equivocados cuando pensamos que las obras instrumentales son profundas. La música no es de esa clase de cosas que pueden ser profundas. Estamos cometiendo un error categorial. Puede haber una explicación psicológica de porqué decimos que las obras son profundas, pero eso no es suficiente para hacer que las obras *sean realmente* profundas[17]. Podemos llamar profundas a ciertas obras, pero no hay ningún rasgo de la obra que explique la atribución, ni lo puede haber. Yo creo que *sí* reaccionamos a algo que creemos que es profundidad *en* la música. Termino por estar de acuerdo con Kivy en que no hay profundidad musical en su análisis, pero creo que no es lo que queremos decir cuando juzgamos. Él cree que la cuestión es simplemente cómo el material musical puede tocarnos en relación a cuestiones importantes, pero yo creo que la cuestión es por

[17] Aunque el argumento de Kivy de que ser expresivo de emociones oscuras no sirve para explicar la profundidad empieza admitiendo que puede que sea la razón por la cual la gente llama a la música profunda. Él cree que no es suficiente para justificar la atribución porque ninguna propiedad expresiva puede de hecho hacer que la música sea profunda. Puesto que Kivy es reluctante a modificar su purismo hasta el punto necesario de que las obras tengan contenido profundo, esta obligado a razonar de este modo.

qué creemos que lo hacen, y por qué podemos llegar a acuerdos intersubjetivos sobre la profundidad como una propiedad estética. Como Platón que expulsa la poesía de la República antes que aceptar que quizá no sea dañina, Kivy abraza una indeseable consecuencia para salvar su teoría.

### *Sonidos profundos*

¿Por qué parece que el problema de la profundidad y su posible no existencia ha resultado ser tan interesante? Kivy ha afirmado que queremos reclamar cualquier cosa que se le niegue a la música por principio, y que de alguna manera eso está ligado a nuestra necesidad de ver unificado el arte. Parece que queremos preservar un elemento implicado en la tesis de la unidad de las artes, incluso si no queremos admitir que la música funciona como el resto de las artes, es decir, mediante su capacidad representacional. El elemento a preservar es justamente la intuición de profundidad –que hay obras profundas en los diferentes medios artísticos– separado de una teoría general del arte que requiere que todas las obras cumplan el criterio de significado para ser consideradas como arte. Creemos que nuestra intuición es racional, y por tanto tratamos de explicarla[18].

Todos los intentos de explicar la profundidad musical –incluso el de Kivy– parten de la misma premisa, de que hay obras musicales profundas, pero ¿cómo llegamos a ella? Primero y más importante, escuchando música. Al contrario que de una obra de filosofía que podríamos juzgar como profunda

[18] Cuestiono la conjetura de Kivy de que estamos empujados a encontrar profundidad musical porque sentimos que la música carecería de algo importante sin ella. Parece que la música tiene el valor que tiene gracias a su lugar en el mundo de los productores y los receptores de música, y tanto si localizamos o no legítimamente profundidad todavía tiene una clase de valor fundado socialmente.

en buena medida por su contenido, con las obras de arte el juicio de profundidad es una reacción a la obra *qua obra*, es decir, se trata de un juicio estético. Considero que creemos que estamos apuntando a un rasgo/propiedad de la obra, con el que entramos en contacto a través de su experiencia auditiva (y no mediante su notación musical, por ejemplo). Me parece importante que la obra *se experimente* como profunda.

¿Cómo encaja esto con los criterios de profundidad de Kivy? Kivy cree que hay algo así como la profundidad «propiamente dicha»[19]. Como hemos visto su preocupación principal es sobre el contenido, y parece que el componente estético está puesto como una condición dominada. Pero no está claro que Kivy tenga razón sobre el uso adecuado en el caso de las obras de arte. Es instructivo ver los posibles significados y ver cual se aplicaría en el caso del juicio estético.

El diccionario de la American Heritage dice: profundo (adj.): 1. Situado en, extendido hasta, o viniendo de, una gran profundidad; hondo. 2. Viniendo de los interioridades del propio ser: *profundo dolor.* 3. Que lo atraviesa todo; que llega lejos: *profundos cambios sociales. 4.* Que penetra más allá de lo que es superficial u obvio: *una profunda visión*. Y de profundidad (n.): 1. Gran hondura. 2. Hondura de inteligencia, sentimiento o significado. 3. Algo profundo o abstruso[20]. La primera definición del diccionario da el significado literal desde el que se extiende el segundo metafóricamente. Esto es, el significado originales sobre la localización de los objetos físicos, mientras que el figurativo se usa cuando no hay localización, pero podemos trazar una analogía como si hubiera

[19] Kivy, *Philosophies of Arts*, p. 140.

[20] Para ser sincera, no creo que el análisis filosófico gane mucho siguiendo las definiciones del diccionario, sino que tanto las definiciones del diccionario como el análisis filosófico siguen y analizan el uso. Introduzco aquí las definiciones de «profundo» como una forma rápida de recordar al lector sus acepciones y elevar dudas sobre la afirmación de Kivy de que hay algo así como la profundidad propiamente dicha.

una localización. Del segundo significado podríamos extraer la idea de que las obras profundas son obras de una gran expresión personal, como si fueran las declaraciones más íntimas de un compositor o artista. Los significados dos, tres y cinco se pueden ver en la profundidad musical de Ridley. El cuarto significado –lo que es profundo va más allá de lo ordinario o lo superficial– apunta a la grandeza de la obra. En este sentido, una obra profunda es más creativa o inventiva que la que haría un compositor normal con el mismo material (manteniéndonos con la idea de Davies y con la de Levinson de que es profunda por su contenido emocional. Si alguna de esas definiciones encaja en la teoría de Kivy es la tercera: la profundidad es algo profundo, no trivial. Pero la mención de cosas abstrusas muestra que algo inescrutable puede ser llamado profundo simplemente porque parece pesado o difícil.

Dos de las definiciones –las definiciones finales de las formas adjetiva y sustantiva– muestran que mi idea de que la profundidad podría ser un juicio estético está de acuerdo con un uso existente, aún cuando difiera de la concepción de Kivy. Así pues, podemos ver que la sola concepción contenidista es inadecuada, y que hay más para recoger del componente estético. La siguiente cuestión es que propiedad estética tengo en mente. Siguen algunas propuestas.

Quizá lo que queremos identificar con el término «profundidad» sea simplemente algo relativo al mérito estético. Quizá sea como la altura, en el sentido de que sabemos que es ser alto en relación a otra cosa, pero no podemos dar una explicación en términos de la propiedad de la altura, sino de una medición de altura. De la misma manera, la profundidad podría ser el final en una escala de mérito sin que la escala midiera una propiedad de profundidad. De hecho, con tales adscripciones pretendemos señalar una música sobre otra, aunque no hayamos encontrado una propiedad que una posee y de la que la otra carece.

Ahora bien, será fácil argumentar que la profundidad no es de hecho una propiedad relativa a la música. Los que oyen la música como profunda podrían decir que aunque solo oyeran una pieza de música en toda su vida, y olvidando por un momento que se aprende a hacer juicios sobre música solo por exposición repetida, podrían juzgarla como profunda en tanto en cuanto pudieran experimentarla de modo similar a como experimentan otras cosas profundas. Que el tema de Monty Python exista y me sea familiar no tiene ninguna relación con que el Beethoven tardío sea profundo. Quizá este experimento mental que requiere que uno experimente una pieza de música sin contrastarla muestre la imposibilidad de entender el lenguaje artístico sin haberlo aprendido primero. Si hubiéramos mostrado que el experimento tiene éxito la lección importante sería que podríamos considerar que la profundidad tiene un significado estable independiente del mérito relativo de la obra. Esta cuestión contradice la idea de Davies de que la clase de las obras profundas es coextensiva con la clase de las obras más ejemplares, igual que las mejores partidas de ajedrez son consideradas las más profundas. Yo creo al contrario que estamos apuntando a alguna cualidad de la obra que conocemos por experiencia y que no puede consistir en ser sobresaliente en su clase.

Otra posibilidad podría ser decir que la música es profunda como decimos que es profundamente conmovedora, y podríamos ver la semejanza entre la forma en que reaccionamos a la música y otras experiencias tenidas por profundas. Decimos que las experiencias religiosas y los cambios vitales sobrecogedores nos llegan hasta el fondo, y algunas personas hablan sobre las obras de música en el mismo sentido. Se sienten muy conmovidos de un modo que provoca la reverencia por la pieza y provoca la trasferencia de lo profundo de la experiencia a su objeto. El problema con esta sugerencia es que parece que lo que estamos buscando no es solo una descripción de la experiencia, sino alguna propiedad de la música

que explique que la experiencia es la que es, que confiera validez objetiva a los juicios estéticos de profundidad. La música consiste en algo más que el mero ser conmovido en lo más hondo, porque da la impresión de contener información, conocimiento potencial de la condición humana. De todos modos todavía tenemos que identificar esa propiedad de la música a la que reaccionamos con el adjetivo «profundo».

Mi sugerencia es que tenemos una idea de qué estilos musicales dan lugar a obras profundas, y que nuestro juicio de que una obra es profunda es de un carácter particular y es de su cualidad más elevada. Esto es lo que significa que la música nos golpea por su profundidad, como si tocara cuestiones de la mayor importancia[21]. Que hay cualidades adecuadas para cosas profundas, cualidades que permiten la congruencia entre un texto sagrado y su presentación, es obvio para cualquier investigación sobre obras sagradas. No todo lo que se produce en este estilo es profundo. Igual que las obras literarias pueden ser pedantes, también pueden serlo las musicales. Pero parece que esta es la intuición que Kivy tiene cuando defiende que la *Sinfonía Heroica* es profunda y las serenatas para viento, no.

Kivy protestaría de que las obras sagradas son profundas porque lo son a causa de sus textos, no por algo musical. Y para una teoría proposicional de la profundidad es correcto. Pero si pensamos por un momento en cómo tienen profundidad las obras profundas, notamos una similaridad en el estilo de las obras con contenido y las que no lo tienen. Es algo particularmente cierto de las obras de Bach y Beethoven, y de mucha música renacentista. Quizá es así porque Kivy tiene la intuición de que las obras con contrapunto son a menudo las más profundas. Mejor que decir que las piezas de música profundas son todas de música sagrada, lo que es patentemente falso, podemos decir que muchas piezas profundas guardan

[21] Ver la cita de Levinson más arriba.

una semejanza estilística con obras sagradas. Hay convenciones sobre la forma de presentación apropiada para las misas, de manera que las obras de Palestrina son contrapuntísticas y crean la apariencia de ser reverentes de forma apropiada, con independencia de nuestro conocimiento del texto.

Mi idea es que muchas obras que llamamos profundas pertenecen de hecho a estilos que en el pasado eran considerados apropiados para la presentación de textos sagrados. Los coros de trombones en el estilo coral, por ejemplo, como sucede en la sección Commandatore de Don Giovanni señalan que la diversión ha terminado y comienza lo moralizante. Los trombones sirven como una clave para el oyente, extraída de su conocimiento previo de ciertas convenciones. La sinfonía de la Reforma de Mendelssohn utiliza una motivo coral al final de movimiento, pero se presenta en un contexto tal que el estilo del movimiento es apropiado para la cita del Amén de Dresde. Así pues, la música instrumental sin texto sagrado puede sin embargo estar en un estilo que parece el apropiado para un contenido profundo. Carece de contenido semántico, pero si tuviera contenido, el estilo sería apropiado para la presentación de los tópicos más elevados.

Podría objetarse con razón que admitiendo que las obras sean profundas porque estén en un estilo apropiado a las obras religiosas, no he hecho nada por explicar por qué ese estilo es el apropiado. ¿Por qué creo que las gigas escocesas nos quedarían bien en la presentación de las misas? En parte porque como la música occidental desarrolló la música profana sobre todo de la música para danza o de la música para celebraciones, los ritmos de danza van a ser exactamente aquellos que no son apropiados para la misa católica. La tradición coral se desarrolló de una manera muy conservadora, y era importante conservar el estilo para la celebración de la misa. Incluso fue legislado por el Concilio de Trento en el siglo XVI.

Una reflexión en la música de otras culturas y otros rituales religiosos nos mostraría rápidamente que el estilo asociado

con asuntos profundos podría variar. Me viene la mente la música Sufí, un estilo asociado con el éxtasis religioso más que con la severidad. Quizá el hecho de que los trombones vayan bien a la música sacra occidental no tenga más explicación que el gusto de Gabrielli por las antífonas de metal, pero creo que es más bien al revés y que los trombones llegaron a asociarse con los asuntos más serios por la pureza de sus tonos y su bajo registro. En la tradición japonesa se cree que la Shakuhachi (un tipo de flauta dulce) tiene el poder de alcanzar los oídos de los muertos. De nuevo se trata de un instrumento usado en un ritual religioso. El estilo de la música sacra se desarrollará según las necesidades de las prácticas religiosas, y por eso no es sorprendente que el canto occidental incluya estilos apropiados para las entradas y las salidas de las ceremonias, para el canto en grupos de amateurs, y para las recitaciones de salmos.

Este análisis no pretende ser un estudio musicológico serio de la evolución del estudio sacro en la música occidental. La verdad es mucho más compleja. Ofrezco estas conjeturas solo para mostrar que es posible explicar ciertos rasgos de la música sin apelar a alguna clase de modo natural en el que se expresan ciertos estados de ánimo. No tenemos porqué pensar que ciertos estilos de música se eligieron por ser apropiados para los asuntos serios y entonces se usaron en la iglesia. Podemos imaginar qué necesidades podría haber tenido la iglesia y ver que esas piezas en ese estilo llegaron a ser consideradas música seria. Los elementos fijos que podemos ver son los que acompañan el movimiento o la vocalización: las procesiones religiosas y el recitado de textos se producen a un cierto ritmo. La música que acompaña estas cosas tine que tener un tempo determinado.

Un error que esta tesis puede provocar es que profundo se entienda como sinónimo de solemne. Según mi tesis, ¿no hay obras profundas que no sean grandes y serias? ¿No hay ninguna gran obra de carácter serio que no sea profunda? ¿Por

qué decir que una obra es profunda además de intensa, bella, expresiva, magistralmente escrita, y oscura? Parece que nos adentramos en el territorio de la subjetividad, de manera que una persona usaría el término «profundo» mientras que otra usaría el de «impresionante». No considero que sea un problema, puesto que es suficiente con señalar los componentes estilísticos que provocan el juicio de profundidad y no es necesario hacer distinciones más precisas. Puede que lo solemne resida entre lo profundo y lo severo, y lo profundo incluye a veces lo revelador y lo edificante.Pero quizá no sea posible alcanzar un acuerdo unánime. Lo que es de esperar respecto a las propiedades estéticas.

Una objeción que Kivy podría hacerme es una versión de lo siguiente: «si la música es profunda en alguna otra manera, una manera que no tenga nada que ver con el significado, incluso si lo tuviera, entonces, digo, la analogía con la literatura sería tan inútil que sería inútil para el propósito para el que se creó, a saber, la legitimación de la música como una de las Bellas Artes[22]. Por supuesto, en el contexto de la unidad de las artes, y por eso que el hecho de que la música no sea un arte bello por ser significativa de modo diferente a cómo lo es la literatura es otro problema. Y el hecho de que haya música profunda no puede ayudar mientras siga careciendo de significado. Pero es posible que haya otra razón por la que la música sea un arte bello (quizá porque la tratamos como tal), y es posible que la música sea profunda por alguna razón distinta de que diga cosas profundas, y las dos cuestiones están completamente separadas. La respuesta a la objeción es pues que todavía es valioso explicar cómo pueden ser profundas las obras musicales , y que aunque la profundidad podría estar relacionada con el valor como obras de arte, sin embargo no haría falta para que el juicio sobre la profundidad fuera coherente en sí mismo. Es probable que el valor de las obras de

[22] Kivy, *Philosophies of the Arts,* p.142.

arte musicales sea similar al valor de las obras profundas en otros medios. Reaccionamos de forma semejante hacia ellos, y por esa razón, la profundidad se aplica a la música y a la literatura. Así pues, existe la posibilidad de unificar las artes –al menos la posibilidad de que haya algunas cosas que convierten en *arte* a las obras de música, y que comparten con otras obras en otros medios, cosas que sabemos porque tenemos experiencias parecidas de ellas.

Como ya he mencionado, Kivy se da cuenta de que debe haber una dimensión estética en relación a las obras de arte: «... debemos añadir, no sorprendentemente, una dimensión estética. ... que las obras literarias ( y de cualquier otra clase) no solo deben poseer un tema profundo y decir cosas profundas sobre él (no necesariamente ni frecuentemente de manera directa), pero debe ser también estética o artísticamente ejemplar: de una calidad my elevada»[23]. Lo que Kivy no considera, y yo quiero enfatizar, es que el elemento estético no se introduce solo como un impedimento –es decir, que si la obra tiene un contenido profundo pero es estéticamente mediocre o pobre, entonces la pobreza de las propiedades estéticas impediría que fuera profunda. «Profundo» puede ser un predicado estético en toda regla: puede que la razón por la que no se hace un juicio de profundidad sobre una obra solo porque posea un contenido profundo radique en que no es eso de lo que hablamos cuando usamos el término «profundo» para obras de arte. Como consecuencia, el primer criterio de Kivy, «ser sobre algo» no es en realidad un criterio central de profundidad artística. Puede ser importante en literatura, porque en literatura la profundidad filosófica (en el sentido semántico) y la artística van de la mano, pero puede ser el caso de que en las obras de arte –incluso, las literarias– la profundidad sea una cualidad estética que detectamos en nuestra experiencia de la obra, no solo sabiendo de qué trata.

[23] *Idem.*, p. 145.

Incluso si estoy equivocada sobre qué propiedades estéticas dan lugar a nuestros juicios de profundidad, o sobre cómo el estilo sacro en la música occidental se relaciona con las obras instrumentales que creemos profundas, la cuestión importante es que para salvar nuestra intuiciones es preciso mostrar cómo la profundidad es una propiedad estética, y no explicarla en términos de contenido representacional, incluso en el caso de que la música tuviera contenido. Esta línea de discusión es prometedora en general para aquellas propiedades de la música que parecen tener origen metafórico.

*Traducido por Francisca Pérez Carreño*

# La suerte de envejecer o las ilusiones del estilo tardío

Jordi Ibáñez Fanés

La cuestión del estilo tardío no es, me parece, una cuestión muy discutida tomando por objeto la existencia de aquello a lo que se refiere; es decir, en el sentido de si existe o no algo llamado «estilo tardío» más allá de un modo de hablar[1]. Creo que en el lenguaje ordinario todos nos entendemos si hablamos del estilo tardío de Beethoven, por ejemplo, y que nadie aceptará que haya un estilo tardío de Alban Berg, aunque entre la conclusión de su Concierto para violín y su fallecimiento a los cincuenta años (por una septisemia completamente absurda a raíz de una picadura de insecto, y por lo tanto de un modo de lo más imprevisto)[2] apenas medie un

[1] Hay una copiosa literatura sobre estilos tardíos particulares de autores, artistas y compositores, pero seguramente la obra de referencia es lo que escribió Adorno sobre el estilo tardío de Beethoven (Theodor W. Adorno, *Beethoven. Filosofía de la música*, tr. de Antonio Gómez Schneekloth y Alfredo Brotons, Akal, Madrid, 2003). Sin romper con el modelo adorniano, Edward W. Said publicó antes de morir *On Late Style. Music and Literature Against the Grain*, Bloomsbury, Londres, 2006.

[2] Para una explicación de los absurdos, desidias y errores que llevaron a la muerte al compositor puede leerse el (por otra parte formidable) libro de Soma Morgenstern, *Alban Berg y sus ídolos. Recuerdos y cartas*, tr. de Eduardo Gil Bera, Pre-Textos, Valencia, 2002.

otoño. Y ello a pesar de que el carácter elegíaco del Concierto parezca premonitorio. Schubert, por ejemplo, no puede decirse que a los treinta y dos años muriera anciano, pero sí podemos considerar que sus últimas sonatas para piano constituyen un estilo tardío (o, como dice Alfred Brendel, una forma de *sonambulismo*)[3].

Cada caso nos da el criterio para hablar, o no, de estilo tardío. Y luego también cada caso nos da el contenido del estilo tardío. En Bach se produce una suerte de repliegue en las formas de la música pura e incluso en la pura especulación formal (con las *Variaciones canónicas* BWV 769, las *Goldberg*, la *Ofrenda musical* o el *Arte de la Fuga*). En Shostakovich, en cambio, hay una extroversión más literaria de sus ideas sobre la responsabilidad moral del artista, a parte de una simplificación de la escritura que da como resultado una suerte de «polifonía áspera» y un «laconismo sonoro» en la conducción de las voces[4]. ¿Pero podemos hablar de Bach y de Shostakovich en un mismo plano conceptual sin hacer abstracción de lo que fue el mundo de la espiritualidad pietista y el del terror estalinista? Me temo que los modos de envejecer no únicamente vienen marcados o determinados por la personalidad de quien envejece, sino también por la época e incluso por las posibilidades (lamento ser tan trivial) que los conocimientos médicos abren o cierran ante la perspectiva del que envejece o se enfrenta a su propia muerte. En el siglo XVIII se podía estar pensando en la muerte de un modo constante, como una sombra que acompaña a la vida a todas horas y como una posibilidad siempre presente. A finales del siglo XX o principios del XXI la muerte o bien es un azar o bien una certeza técnica.

[3] Alfred Brendel, *Music Sounded Out*, Robson Books, Londres, 1990, p. 86.

[4] Véase Kadja Grönke, «Kunst und Künstler in Šostakovičs späten Gedichtvertonungen», en *Archiv für Musikwissenschaft*, Jahrgang LIII, Heft 4, pp. 290-335 (para la descripción del estilo tardío de Shostakovitch véase p. 300).

Si hablamos de estilo tardío hablamos, sin duda, de rasgos estilísticos y formales. Es decir, de cosas que deberían poder percibirse de un modo objetivo y concreto. Pero no todo se reduce a estos rasgos. Podemos decir que todo lo serio y consistente *sí* se reduce a ellos, y que todo el resto, las «premoniciones de muerte» que tantos críticos han querido ver en determinadas obras, o incluso la idea de «testamento musical», son mera palabrería basada en malentendidos o en cuestiones perfectamente indemostrables, como por ejemplo sería indemostrable que Schubert pensara el *ad te* del ofertorio *Intende voci*, D 963, compuesto en octubre de 1828 (moriría el 19 de noviembre de 1828) y que concluye con las palabras «ad te adorabo Domine», como una especie de *adé* (una popular forma de decir *adieu* o *leb wohl* en los dialectos alemanes del sur). Yo puedo oír eso y puedo pensar, por ejemplo, en el *adé!* de la canción *Abschied* del ciclo póstumo *Schwanengesang*. ¿Pero es mi oído el que se lo imagina o realmente es plausible imaginar que Schubert le decía adiós al mundo o a su hermano Ferdinand, para cuyo orfanato en las afueras de Viena escribió esta música, que por otra parte *suena* de un modo, al margen de su belleza o de su calidad, completamente neutral con respecto a toda idea de final o con respecto a todo *pathos* del acabamiento, y que nada tiene que ver con las últimas sonatas para piano o con la *Winterreise*? No podemos entrar en la mente de los otros, y menos todavía en la de alguien que vivió y murió hace dos siglos. Podemos entrar en la música de Beethoven o Bach o Schubert en el *ahora*, indudablemente nuestro, del análisis, de la audición o de la interpretación, pero no en el *entonces* remoto de esas mentes cuando vivían y componían. Podemos hablar de una carta, de una anotación, de un testimonio fiable. Pero siempre serán eso: cartas, testimonios fiables. Nada que diga más o menos de lo que dice la música, porque dirá cosas completamente distintas de las que dice la música.

En un momento determinado, Adorno observará, en su artículo sobre el estilo tardío de Beethoven, que a menudo

«la obra tardía queda relegada a los márgenes del arte y se aproxima al documento», pero que de lo que se trata es de «reconocer su ley formal», ya que si nos atendemos al carácter documental de determinadas obras «cualquier cuaderno de conversación de Beethoven sería más importante que el Cuarteto en do sostenido menor»[5]. Lo peor del estilo tardío es que se convierta en el documento de algo tan privado e incierto como el final de los días de alguien. Y sin embargo, puesto que hay una música o un arte que nos conmueve y que admiramos, parece un acto de lo más natural querer saber y admirar cómo el poseedor de este arte se enfrentó a la muerte. Podemos pensar (como por ejemplo Alfred Einstein) que «los grandes compositores tienen que ser también grandes hombres y todos ellos tienen que saber enfrentarse al problema de la muerte, a la vez como hombres y como músicos» o que «no ha habido ningún compositor que pensara más en la muerte, o le tuviera más terror, que Bach...»[6]. Pero estos enfoques sólo sirven para desorientarnos con respecto a la cuestión importante, que no es lo que sentía o dejaba de sentir alguien que compuso algo sabiendo o intuyendo o no teniendo ni idea de lo cercano que estaba su final, sino qué representa eso que llamamos estilo tardío y qué podemos y solemos entender por él. Qué relación establecemos nosotros con la mera idea de lo tardío y lo final.

Si nos preguntamos por los posibles contenidos que podríamos suponerle a la idea del estilo tardío creo que se nos pueden ocurrir cosas como el *pathos* del acabamiento, la emancipación radical de quien ya vive con un pie en el otro mundo, la libertad creadora, la retirada de lo aparente, etc. Podemos decir que en Mahler o en Bruckner o incluso en Strauss se acentúa el *pathos* de la despedida, y que esto apenas afecta exteriormente a una escritura musical que no presenta

[5] Theodor W. Adorno, *Beethoven. Filosofía de la música*, p. 114.
[6] *Ibid.*, p. 336.

grandes cambios con respecto a lo que podríamos identificar como un estilo de madurez. De modo que más que un estilo tardío lo que habría es la expresión de un final o incluso la escenificación de un final, como cuando Bruckner propone que en el lugar del cuarto movimiento de su *Novena sinfonía* se toque su *Te Deum*, pues en dos años no encontró el humor o las fuerzas para acabar de componer el famoso *scherzo* de la Novena, que dejó esbozado. El *Te Deum* como cuarto movimiento no es estilo tardío: es una suerte de organización de los propios funerales. ¿O sí lo es? Quiero decir: ¿o también es estilo tardío eso de despedirse, el arte de la despedida, el control de la propia voz en el momento del adiós final? ¿Es también eso el estilo tardío? ¿Una especie de epitafio extraordinariamente complejo? ¿Una forma de tener la última palabra con respecto a algo –a una discusión con una tradición, por ejemplo? Pero tener la última palabra ha sido siempre una forma de cortar las discusiones, en términos de autoridad o de ruptura comunicativa. Y nada está más alejado de la idea o la experiencia del consenso que la oportunidad de tener la última palabra. El estilo tardío como forma de tener la última palabra es, en cualquier caso, una forma peculiar de llevar la *discusión* (con la tradición, con la propia creatividad, con la recepción de una obra en vida de su autor) a un punto final.

A propósito del carácter elegíaco que mencionaba hace un momento, de despedida o incluso de funeral, que Bruckner, Mahler o Strauss parecen imprimir en sus últimas obras, no puedo dejar de mencionar aquí (y el ejemplo lo es todo menos desconcertante, porque creo que permite enfocar el asunto desde su lado más inequívoco, desde el lado más trivialmente pero también más profundamente humano) al viejo Brahms. Este, una vez compuestos sus *Vier ernsten Gesänge*, que son una más que evidente meditación sobre la muerte y lo efímero de la vida, surgidos a raíz de la muerte de Clara Schumann (el 20 de mayo de 1896), rechazó cualquier alusión o comentario serio sobre estas canciones (¡al fin y al

cabo, ya se bastaban ellas mismas en su *ernsthaftigkeit*!) y se refirió a ellas como a «esas coplillas» (*Schnadahüpfeln*) o «cancioncillas» (*Liederchen*)[7]. El miedo a la muerte en el caso de Brahms (que no le impidió escribir esas *Cuatro canciones serias* o hacer limpieza de todos sus borradores y apuntes, que destruyó, pero sí le impidió, por ejemplo, hacer testamento) pertenece al problema del estilo tardío, tanto más cuanto que en Brahms la mera idea de *estilo tardío* se corresponde con una suerte de discreta, melancólica e intimista conclusión de su catálogo: con los *Intermezzi* y las piezas breves para piano (op. 117 a 119), las dos sonatas para clarinete y piano (op. 120) y estas canciones *serias* (op. 121). Más allá de todo esto quedan unos tres años de vida improductiva desde el punto de vista de la composición. ¿Y no es ese silencio también una forma de estilo tardío? No quiero parece paradójico, pero pienso que callar y dejar de componer también es una forma de estilo tardío. Sólo que posiblemente signifique algo muy distinto que apurar los últimos restos de fuerzas escribiendo o componiendo. Luego está simplemente el final, la detención pura y simple de la máquina, lo cual no tiene por qué coincidir con la muerte. Joan Miró, al que me referiré más adelante, dejó de pintar un par de años antes de morir. Pero su estilo tardío no es ciertamente lo que se quedó en este silencio final ni lo que se pudo rescatar de él.

Hablamos de estilo tardío con una considerable confianza en la realidad de la cosa, o en la capacidad de nuestro interlocutor para compartir esta realidad. Pero una parte de nosotros sabe (siempre que seamos razonablemente competentes en el asunto) que la expresión «estilo tardío» es una confortable forma de ser imprecisos y de no complicarnos la vida con paráfrasis complicadas del tipo: «Es, en la lista de cosas atribuibles a Fulano, las que cierran la lista por el final de la vida de Fulano.» (O: «es, en el tipo de cosas atribuibles a una

[7] Hans A. Neunzig, *Johannes Brahms*, Hamburg, Rowohlt, 1973, p. 85.

época, las que cierran la lista por el final de la época.») Esto, supongo que se estará de acuerdo conmigo, es una forma extraordinariamente irrealista de ver el asunto. El estilo tardío es, desde esta perpectiva, algo que no puede ser más que algo último en una lista de ítems. Sin duda guarda algún tipo de relación con lo que lo precede. Pero no puede guardar ninguna relación con lo que viene después, que es pura y simplemente nada (el final, la muerte o la desaparición).

Sin embargo, cuando nos encontramos por ejemplo con alguna de las expresiones que Beethoven escribió en su música tardía, como el «muss es sein? Es muss sein!», del movimiento «Grave» del Cuarteto op. 135, podemos sentir la tentación de proyectar un cierto *pathos* en la música. Aunque si desdramatizamos el contexto supuestamente *final* en el que aparecen escritas estas frases y nos remitimos a la plausible verdad de la anécdota que hay detrás de ellas[8], el estilo que asociamos a este contexto deja también de ser *tardío* en un sentido emocional y pasa a ser *tardío* como algo que, en una lista, ocupa el final, y que por acumulación y por variación presenta, con respecto a esta lista, relaciones internas muy definidas. Mahler en cambio escribió cosas mucho más inequívocamente dramáticas en la partitura de su Décima Sinfonía, ante las cuales la crítica seria tiende a reclamar discreción. Ello no es así porque estas anotaciones pertenezcan a un orden de cosas que no se deben saber (un orden de cosas privado), sino porque la preponderancia del carácter documental sobre lo formal puede llevarnos a confundir la naturaleza misma de lo que estamos escuchando y del acto mismo de escuchar música (que es algo distinto que escuchar habladurías o confesiones íntimas). Estas son púas que arañan el sentido de la discreción y la intimidad burguesas. Y la muerte en cierto modo pertenece a este territorio. Nos conmueve y nos aterra

[8] Para la historia de esta anotación, véase Jules y Brigitte Massin, *Ludwig van Beethoven*, tr. de Isabel de Asumendi, Madrid, Turner, 2003, p. 787.

saber que el pobre Schubert (de ser eso cierto, y no tenemos aquí porqué no creer a su hermano Ferdinand) quería huir de su habitación, en plena agonía, porque la percibía llena de tierra y la tomaba por su sepultura. Y al intentar su hermano disuadirlo de aquella espantosa alucinación, el pobre Franz gritaba: «Sí, ¿no lo ves? ¡No está Beethoven!» No es sólo el espanto de la muerte, sino el vacío, la lejanía del maestro admirado, a quien sin duda Schubert relacionaba con la inmortalidad (quedándose él en la *mera* muerte), lo que aquí se nos aparece de un modo aterrador y fantasmático. Es, seguramente, demasiado parecido al delirio de una agonía de verdad para ser tolerable. Ya no hay música de por medio, ya no hay más literatura que un exceso de literalidad. Es algo que pide quedar fuera de la escena (algo *obsceno*), aunque, una vez lo sabemos, ya no lo podamos olvidar más.

Todo esto es meramente documental, es cierto; mera anécdota. Como lo es que la última palabra que dijera Mahler fuera «Mozart». Todas estas palabras finales viven tanto del valor del contexto, del malentendido, de la sobrecoloración emocional, que uno verdaderamente apenas puede hacer nada con ellas, excepto callar con un silencio no místico. Y, sin embargo, forman parte de la compleja idea del estilo tardío en un aspecto importante. Son, como he dicho, los arañazos que lo meramente documental deja en la fría y dura superfície de todas estas grandes obras elevadas a la condición de monumento. Nos podemos preguntar qué puede hacer la filosofía con esos arañazos, si es que le corresponde hacer algo. Con esos arañazos lo humano, lo ordinario y lo casual o trivial hacen acto de presencia en lo final, y en cierto modo convierten lo final también en algo perfectamente ordinario y trivial. Lo serio, como en Brahms, se esconde tras la pretensión de ser sólo una tonadilla. Y quizá es que, en el fondo (aunque no precisamente en el caso de Brahms), lo serio al final sea una mera tonadilla. Por eso también, en cierto modo, en el estilo tardío, y en la mera idea de lo tardío y lo final, las cosas son y no son a un tiempo.

Se ofrecen en un aspecto que incluye su negación. Las frases finales de los que mueren son las mismas frases que los que viven dicen en un momento cualquiera. Pero la inmediatez de la muerte, su carácter último, las eleva a una categoría documental que roza el epitafio.

¿Pero qué tiene esto que ver con el estilo tardío? ¿No es algo así como la escoria o la ganga que hay que apartar de las grandes obras para que brillen como lo que son? Sí, eso parece claro. Pero, ¿acaso son algo indiferente, esas trivialidades, esos arañazos, al hecho de ser ellos mismos sobre todo algo *final*? Si en una esfera ideal pensásemos que el final escatológico de la vida tuviera que coincidir con el fin moral o teleológico de la vida (algo que en el puro ámbito de la forma musical podría ofrecer algo así como un modelo de estilo tardío, en el sentido en que Adorno analizará el *Spätstil* beethoveniano), deberíamos reconocer, por un mero sentido de la experiencia y de las contingencias de lo empírico, que a menudo las cosas no son como te las esperabas y que aquello que sale a nuestro encuentro en el mundo real son precisamente estas trivialidades, como si ellas fueran el relieve de la idea misma de fin y de final. «Je fais une bien mauvaise sortie», dijo André Breton mientras dos enfermeros lo bajaban en brazos de su apartamento en la rue Fontaine para llevarlo al hospital, donde moriría al día siguiente[9]. La idea de la *mauvaise sortie* me parece una admirable de que no hay mejor modo de enfrentarse a lo que las cosas, al final, insisten en ser con independencia de lo que nos habíamos imaginado que serían.

Pero entonces, desde el punto de vista de una filosofía que prescinda de trivialidades y de falsas pistas emocionales, ¿queda algo que sea estilo tardío? Quiero decir: ¿queda algo que valga la pena preguntarse más allá del sentido de la indiscreción o la trivialidad asociada a un modo de acabar? A primera vista, el

[9] Véase Mark Polizzoti, *Revolution of the Mind. The Life of André Breton*, New York, Da Capo Press, p. 620.

que una cosa pueda ser y no ser sin contradicción la deja fuera del campo de todo interés filosófico, o por lo menos de todo interés filosófico para un determinado estilo de hacer filosofía. Por ejemplo, en el sentido en que Ayer advierte, a propósito del problema de los indiscernibles, que si algo «se puede negar sin contradicción, entonces, sin duda, está desprovisto de todo interés filosófico»[10]. Pero incluso para disciplinas menos interesadas en que las cosas sean o no sean algo (entidades analíticamente discernibles o indiscernibles), y más en lo que resulten ser en un contexto determinado, o precisamente para estas otras disciplinas en las que lo que se dice o se sabe se dice o se sabe siempre según un contexto, siempre a partir de un campo de relaciones y de una tradición dada, esta observación merece que nos tomemos en serio la posibilidad de que algo pueda ser o no ser un problema interesante para la filosofía. Puede que la duda de que algo sea y no sea en un sentido determinado (el estilo tardío, por ejemplo) encierre mucho más que la mera indeterminación de este sentido y una resolución meramente pragmática de la duda de si algo es o no es estilo tardío y por qué podemos decir que lo es. Si digo que «hablo del estilo tardío de Beethoven» o «hablo del estilo tardío de Bach» estoy diciendo cosas distintas, y sobre todo estoy aludiendo a experiencias distintas tanto del estilo como de lo tardío. Eso es así incluso, o sobre todo es así, si ponemos juntos a dos coetáneos: Beethoven y Schubert. Pero si digo «no sabemos si este diálogo de Platón es tardío o no» estoy planteando otro tipo de problema. Estoy prácticamente diciendo que no sabemos cómo entender este diálogo de Platón (el *Timeo*, por ejemplo) si no nos decidimos por una interpretación mucho más compleja que la supuesta resolución del problema de la mera cronología, aunque inseparable de la aclaración de este problema.

[10] A. J. Ayer, «La identidad de los indiscernibles», *Ensayos filosóficos*, tr. de Francisco Béjar, Barcelona, Ariel, 1979, p. 34.

Imaginemos también que una obra determinada adquiere más valor por el hecho de ser tardía que si fuera de plenitud, pero un buen día descubrimos que no era tan tardía como creíamos. Si algo puede ser bueno y malo a la vez (en un sentido moral o estético), el problema no está en lo que este algo sea en realidad, sino en cómo encajamos su doble naturaleza (buena y mala) en una realidad que, aunque ciertamente sea compleja, no es simplemente doble. Los últimos cuartetos de Beethoven no son buenos y malos a la vez, pero para un determinado gusto son (o fueron, porque aquí hay un caso de *Rezeptionsgeschichte*) obras hasta cierto punto fallidas, producto de la decrepitud y la sordera, mientras que para otro determinado gusto son no solamente obras excelentes, sino la cumbre de la literatura para cuarteto. No diré: ¿cómo se resuelve esto? O más bien, simplemente: ¿dónde está el problema? El problema sólo estaría en si quisiéramos demostrarle a alguien que los últimos cuartetos de Beethoven son realmente muy buenos, y esta persona opinara en cambio que son obras fallidas, fruto de la sordera, la decrepitud o la vejez. Lo único que podemos hacer es mostrárselos, pedirle que escuche esta música como nosotros lo hacemos, analizársela como creemos que debe ser analizada, y si éste alguien sigue diciendo que no le parecen tan buenos, o que incluso le parecen espantosos, entonces sólo nos queda encogernos de hombros y decir: «bien, tú te lo pierdes» (y ésta es, me parece, la posición del mundo del arte y de la cultura, no la kantiana búsqueda del acuerdo sin concepto, que sólo funciona cuando los estímulos ambientales intervienen en este acuerdo; lo que domina es, más bien, ese «tú te lo pierdes» o, en el mejor de los casos, la posibilidad de introducir un elemento de duda o curiosidad, incluso en uno mismo). Pero lo que no haremos (bien, sí, pero eso *no vale*, porque entonces recurrimos a lo meramente documental) será decirle a este oyente renuente: «Piensa que los escribió un hombre mayor y ya enfermo, sordo como una tapia. ¿No oyes cuánta desespera-

ción se encierra en ellos? Es la voz emancipada del dolor, etc., etc.» Con esta palabrería apelaremos a la compasión de este oyente, y es muy posible que por la vía de la compasión este oyente comience a apreciar algo que por la vía de la pura percepción musical no lograba entender o disfrutar. Pero ya he dicho que eso *no vale*, porque en realidad la compasión puede funcionar como un prejuicio, igual que el rechazo a la vejez, a la decrepitud o al abuso del alcohol es también, con respecto a la música, un prejuicio.

Podemos decir que una obra *documenta* (supuestamente) el dolor o la cercanía de la muerte. Pero no podemos decir que esto hace que la obra sea mejor. Y aún sabiendo muy bien esto, ¿quién se atrevería a decir que nunca nadie se acerca a estas obras así –que nunca nadie busca esta simpatía previa antes de adentrarnos en la maraña de lo musical inmanente y poder decir: «¡Y encima es bueno!»? ¿Y quién, no atreviéndose a ello, lógicamente, tiraría luego la primera piedra contra las personas que se acercan o se han acercado al arte así? Pero con todo ello tropezamos con el viejo problema del criterio. Como le sucede a Wittgenstein en un episodio famoso de las *Investigaciones filosóficas*, me temo que aquí tocamos fondo y se nos dobla la pala. ¿Debemos, como él, decir simplemente que «eso es lo que hacemos», porque al fin y al cabo en determinadas circunstancias hacemos lo que podemos, y no siempre todo sale como esperábamos y mucho menos como es debido?

Ahora bien, si el estilo tardío *es y no es* sin que haya contradicción ni diversidad cualitativa (sin que pueda ser bueno y malo a la vez), sino por una relajación en el modo de hablar, por un sobreentendido a partir de un malentendido, por ejemplo (atribuirle el *pathos* del acabamiento a algo que simplemente ocupa los últimos lugares de una lista que podría o no acabar donde acaba) entonces puede que el interés filosófico quede desplazado hacia un interés de mera y estricta capacidad competencial por un lado (con cuestiones del tipo: ¿a

qué se refería exactamente Beethoven con el «muss es sein? Es muss sein!»), y por el otro a un simple trabajo de distinción entre proyecciones emotivas espurias y proyecciones emotivas más consistentes. En este punto podríamos dar el problema por cerrado y decir que aunque en ocasiones hablemos de estilo tardío, pocas veces tenemos motivos para constatar un verdadero *pathos* del acabamiento. Aún así deberíamos saber de qué hablamos exactamente cuando hablamos de estilo tardío, y a partir de aquí ver qué tipo de expectativas ponemos en este concepto, porque la mera idea de estilo tardío nos lleva a cuestiones como la de la última palabra (que ya he mencionado), la de la experiencia acumulada, la de la creatividad, la de la tradición y, en fin (aunque no me parece la menos importante), la de la vejez, la enfermedad o el repliegue de una subjetividad sobre sí misma. Pero puesto que en no pocas ocasiones el estilo tardío no está exactamente asociado a lo que por lo menos nuestra época entiende por vejez (o incluso otras épocas, pues resulta muy dudoso, por ejemplo, que Beethoven se viera a sí mismo como un anciano en el último año y medio de su vida), quizá sería más correcto ver en él el momento, sin duda enigmático, en el que el final de la vida se confronta con el fin de la vida (asociado de un modo confuso a la idea de estilo o de forma expresiva). En cualquiera de estos casos, la gran pregunta (la gran pregunta desde el punto de vista de la filosofía) es, me parece, qué hacemos con todo esto. Qué hacemos con los arañazos de lo humano sobre la superficie de lo monumental e inhumano, por un lado, y qué hacemos con esta idea de fin o de autorrealización existencial proyectada en el estilo por el otro.

Ante las obras tardías solemos, para bien y para mal, ver algo más de lo que ellas realmente dicen. Y sospecho que, aunque hagamos un gran esfuerzo de distancia analítica, una música que «sabemos» que fue escrita cerca del lecho de muerte sonará de un modo distinto que si «supiéramos» de esa misma música que fue escrita cerca del tálamo nupcial y

sorbiendo una copa de champán. La intercambiabilidad de la información sobre el hipotético estado mental del compositor puede cambiar nuestro modo de escuchar una música, aunque ésta sea siempre la misma. Sé que esto es una observación trivial, pero me resulta difícil sustraerme a las implicaciones que conlleva. Saber algo de este hipotético estado mental del compositor (si tenía presagios de muerte o si simplemente tenía dolor de muelas) es trivial. Pero no es trivial que la música se coloree de «presagios de muerte» o de simple «melancolía» provocada por un estado de ánimo que nada podría tener que ver con la cercanía de la muerte o por la naturaleza de la misma música.

Cuando decimos estilo tardío estamos considerando algo que queda alterado por una altura (no sabría decirlo de otro modo: por una altura *vital*) que lo transforma o lo transfigura, o incluso lo embellece y en cualquier caso lo hace más interesante: porque son los frutos tardíos de una vida o una carrera que, de una u otra forma, admiramos. En la pintura se me ocurren ejemplos muy claros (quizá porque el arte del siglo XX se mueve siempre en el límite de lo verdadero y lo falso, de la autenticidad y la simulación, de la sinceridad y la teatralidad). Por ejemplo, cuando Miró habla de la cantidad de tiempo que necesitó para llegar a pintar la línea del tríptico *Para la celda de un solitario* (de 1968, por lo tanto a sus 75 años), sus palabras resultan sólo admisibles en alguien que tiene a sus espaldas una trayectoria de artista cuya singularidad, nivel de exigencia y profundidad reconocemos e incluso nos fascina, porque sabemos comprender y apreciar el sentido de esta trayectoria. El mismo Miró presenta estas líneas como un logro casi de una vida entera: «Cette simple ligne, c'est pour moi la marque que j'ai conquis la liberté», dijo a propósito de este tríptico.[11] ¿Cómo sonaría esto en boca de un

[11] Joan Miró, *Écrits et entretiens*, edición de Margit Rowell, Daniel Lelong, Paris, 1995, p. 295.

artista joven, o incluso simplemente maduro? Posiblemente sonaría como una escandalosa falta de prudencia o de sentido del ridículo.

Si estas observaciones entran, en el mejor de los casos, en el difuso territorio de lo discutible, hay algo relacionado con ellas que me parece más una cuestión de hecho, y es que la misma declaración (por ejemplo: «He conquistado la libertad») significa cosas muy distintas y *suena* de modos muy diferentes según la situación en que se encuentre quien la diga. La determinación del sentido de un acto de habla según el contexto pragmático me parece una cuestión más que evidente y no voy a detenerme más en ella. También que un mismo acto de habla *suene* de modos distintos en función de quién lo produzca, aunque el contexto no varíe, me parece también algo muy evidente. Cavell juega provocativamente con el «I'm bored» de Ayer en su artículo «Something out of the ordinary», de modo que la frase adquiere una coloración crítica mucho más compleja que la crítica lógica a la que Ayer somete las proposiciones de orden moral. Lo que hace Cavell es responder de un modo elíptico pero inequívoco a la pregunta que he planteado más arriba: ¿Qué hacemos, en filosofía, con todo esto? Si no queremos dedicarnos a la mala palabrería, y tampoco queremos acabar en un *coin de table* mudos y calificando como mero *nonsense* todo lo que dicen los demás[12], esta pregunta (¿qué demonios hacemos con todo esto que no es o verdad o mentira ni puede resolverse mediante la construcción de un consenso?) adquiere un cierto sentido o valor[13]. Por lo tanto: «Cette simple ligne c'est pour

[12] Sobre esta imagen del filósofo guardando silencio y denunciando como un sinsentido todo lo que dicen los demás, véase el relato que hace Ayer de su ruptura con Wittgenstein en la entrevista que mantuvo con Ted Honderich poco antes de su muerte, recogida por A. Phillips Griffiths, *A.J. Ayer: Memorial Essays*, Cambridge University Press, 1991, p. 219.

[13] Stanley Cavell, *Philosophy the day after tomorrow*, Cambridge (Massachusetts), The Belknap Press of Harvard University Press, 2005, p. 17. El

moi la marque que j'ai conquis la liberté» sólo tiene valor si, y sólo si, se percibe en esta «simple línea» la compleja idea de la «conquista de la libertad». ¿Pero puede percibirse algo así? Digamos que podemos sentirnos más inclinados a percibirlo si sabemos que esta «simple línea» no es el producto aislado o primerizo de un esfuerzo, sino más bien el producto tardío de un esfuerzo reiterado. Y las noticias que tenemos de este esfuerzo en el caso de Miró, por ejemplo, es que nunca estuvo exento de honor y valentía en el sentido en que Cavell, en su *Reivindicaciones de la razón* habla de la «marca del honor» en filosofía como una forma de oposición o de resistencia, que creo que puede pensarse sobre todo con respecto a los hábitos y las rutinas de la filosofía académica. Y no creo necesario tener que recordar que tan honorable y valeroso es el artista como el filósofo cuando innovan y *se oponen* a la mera inercia de lo ya dado. ¿Quiere decir eso, entonces, que ante esta simple línea admiramos más al hombre que a la línea propiamente dicha? Porque, al fin y al cabo, el portador de la libertad es el hombre. La línea no es más que la simple marca de esta libertad. Debo confesar que, para escándalo de muchas ideas sobre el arte que creo que tendemos a aceptar no sólo sin problema, sino con total aprobación, como por ejemplo la distinción entre lo documental y lo formal, en este caso me inclino a responder que sí*.

ejemplo de Ayer con el que Cavell juega se puede encontrar en *Lenguaje, verdad y lógica*, tr. de Marcial Suárez, Barcelona, Martínez Roca, 1971, p. 127.

* Este trabajo es resultado de la investigación financiada por el MEC (FF/2008-00750/FISO) para el proyecto «Emoción y valor moral en el arte».

# Música y emoción: el problema de la expresión y la perspectiva de segunda persona[1]

Antoni Gomila

## *1. Introducción*

La relación entre la música y la emoción es plural y compleja, se manifiesta en múltiples niveles, algunos comunes con otras manifestaciones artísticas, otros aparentemente característicos de la experiencia musical[2]. Así, por ejemplo, desde la perspectiva de la producción artística, no es extraño que los artistas remitan a una determinada experiencia como la causa, el origen, de una determinada obra («la indignación que sentí

[1] Este trabajo ha recibido el apoyo del Ministerio español de Educación y Ciencia, a través de los proyectos HUM2006-11603-C02 y HUM2007-64086/FISO. Tiene su germen en mi contribución al V Seminario Interuniversitario sobre Arte, Mente y Moralidad, celebrado en Murcia en abril de 2007, y su antecedente en la conferencia inaugural del congreso de la Sociedad Argentina de Ciencias Cognitivas de la Música (SACCOM), celebrado en Rosario en julio de 2008. Mi agradecimiento general a los participantes en ambos eventos, y especial a Paca Pérez Carreño y a Silvia Español y Favio Shifres por su estímulo y comentarios, así como a SACCOM por la invitación.

[2] Juslin, P. N. & Sloboda, J. A., *Music and Emotion. Theory and Research*, Oxford, Oxford University Press, 2001.

por lo que ocurrió me llevó a componer la obra», o «la obra surgió de mi desengaño amoroso»). Desde la perspectiva de la audiencia, la música puede tener efectos relajantes o excitantes, o bien evocadores de experiencias vividas en el pasado –y en este aspecto la música parece tener mayor fuerza psicológica que otras formas artísticas, aspecto que trata de explotar la musicoterapia–. Puede activar respuestas psicofisiológicas muy elementales, como los escalofríos o el movimiento rítmico; en un individuo o en un grupo (por contagio emocional), así como respuestas emocionales altamente intelectualizadas, como la que podría derivarse de captar como de alto y sutil valor estético un aspecto particular de una obra, por contraste con la tradición precedente. Finalmente, desde el punto de vista del intérprete, puede ocurrir que la pasión acompañe a la ejecución, hasta el punto de entrar en una especie de trance, o que la interpretación se vea afectada por el nerviosismo escénico.

Sin embargo, en todos estos casos las emociones se dan de manera extrínseca a la propia música: como causa o efecto o acompañamiento de la experiencia musical, pero separable en principio de esa experiencia. Otra manera de decirlo es que estas diversas dimensiones emocionales de la música no son imprescindibles para la experiencia musical, y son ajenas al valor estético de la música. De hecho, son aspectos que pueden acompañar a cualquier manifestación musical –popular o tradicional, electrónica o mecánica, individual o colectiva– de modo distinto y diverso para cada cual, pero sin resultar imprescindibles: la experiencia musical puede darse sin cualquiera de tales facetas.

En cambio, hay otro aspecto de la experiencia musical relacionado con las emociones en que la relación parece no ser extrínseca, sino intrínseca: se trata del aspecto expresivo de la música, por el cual percibimos en la música cualidades expresivas: como música alegre, o triste, o nostálgica, o frustrante, o anhelante, o agitada o amorosa. Esta dimensión es

intrínseca en el mismo sentido en que lo que experimentamos al oír lo que estoy diciendo no son vibraciones acústicas sino significados: en la experiencia de la música no podemos separar la percepción de sonidos de la expresión emocional. Percibimos las emociones en la música, no como algo inferido o concluido posteriormente a partir de la experiencia perceptiva. Es, por tanto, un caso claro de percepción significativa.

Sin embargo, a diferencia del caso del lenguaje, esta experiencia parece anómala o desubicada. Ciertamente, una emoción es un estado psicológico complejo que implica como mínimo cuatro niveles: el de la activación psico-fisiológica autónoma (que pueda dar lugar a cambios en la conductancia de la piel, el nivel de determinadas hormonas en sangre o el ritmo cardíaco), el de la sensación cualitativa (de bienestar o malestar, de turbación o excitación), el cognitivo-valorativo (la captación de determinado hecho, o posibilidad inminente, y su valoración en base a un punto de referencia motivacional intrínseco, del que se desprende la valencia, positiva o negativa, que caracteriza la emoción), y el expresivo (a nivel facial, gestual, corporal o vocal). En el caso de la música, sin embargo, es como si reconociéramos esta dimensión expresiva en algo ontológicamente incapaz de incorporar el resto de niveles (se trata de sólo de sonidos complejos). Por ello, constituye un reto teórico difícil explicar cómo es posible tal experiencia. Este es el problema que me propongo considerar en este trabajo. Es importante tener claro, desde el principio, que no se puede negar la experiencia, hay que dar cuenta de ella, aunque sea como una ilusión.

A mi modo de ver, este problema es central para una estética contemporánea no formalista de la música, en la medida en que, al menos desde el romanticismo, el contenido expresivo ha sido visto como la base del valor estético del arte. En efecto, tras el abandono de la estética de la mímesis, propia de la primera Modernidad –según la cual el valor del arte se encuentra en la imitación de la realidad–, estética que se

encontraba con dificultades para dar cuenta de la música dado su carácter no representacional, el romanticismo halló *en esta dimensión expresiva el sentido estético del arte.* Inicialmente, no obstante, la idea del contenido expresivo se planteó en el marco de la estética de la mímesis, sugiriéndose que la música sí era un arte representacional, sólo que lo que representaba eran estados emocionales. Frente a este enfoque, el formalismo puso en duda que la música, sobre todo la música absoluta, la música instrumental, pudiera hacer tal cosa. Por su parte, el expresionismo transformó la idea de que el arte representa las emociones en la idea de que las expresa, acentuando el subjetivismo de la música[3].

Esta dialéctica se ha mantenido en el pensamiento estético de la segunda mitad del siglo XX, aunque se replanteó, como todas las cuestiones filosóficas, en el marco del giro lingüístico, a partir de su formulación lingüística, y de este modo la cuestión por la dimensión expresiva de la música se convirtió en la cuestión de cómo podemos aplicar predicados psicológicos a la música[4]. Esta transformación distanció nuestra cuestión del valor expresivo de la música como fundamento de su valor estético, pero es fácil ver que es la cuestión previa de la que depende la segunda: sólo tendrá sentido una estética no formalista si podemos establecer de manera satisfactoria de qué modo la música nos resulta expresiva de emociones. Si bien ya sin la pretensión de generalizar la concepción expresionista a todo el arte.

Para llegar a formular una propuesta positiva sobre cómo resolver nuestro problema, primero revisaremos las principales estrategias teóricas contemporáneas y sus dificultades. Su rasgo característico es que mayoritariamente renuncian a resolver la cuestión de fondo, al partir de la escisión entre expresión y ex-

[3] Marrades, J., «Expresividad musical y lenguaje», *Episteme NS* (2005), 25/1: 29-52

[4] Goodman, N., *The Languages of Art*, Hackett, 1976.

presividad; es decir, renuncian a ver la música como expresión de emociones, dada la anomalía óntica que supondría, y pretenden explicar la experiencia de la expresividad sobre la base de la semejanza entre las experiencias que acompañan a las emociones y las que acompañan característicamente a la música (con el movimiento, subidas y bajadas, como aspecto central).

La excepción a esta estrategia general es la teoría desarrollada por Jenefer Robinson en *Deeper than reason*[5]. Se trata de una teoría neoromántica –la música como expresión emocional– que trata de explicar cómo puede la música expresar emociones por analogía con los modos expresivos de las otras artes (visuales y narrativas). El recurso expresivo central de todas ellas, según Robinson, radica en presentar uno o varios puntos de vista (del personaje, del narrador, del autor) en la obra, de tal modo que el espectador pueda «ponerse» en el lugar de ese punto de vista, y por tanto, experimentar las emociones correspondientes a cada uno de ellos. La música, según Robinson, y esta es su tesis polémica, también permitiría tal desarrollo de puntos de vista, al menos el de un «autor implicado» por la propia música. La percepción expresiva dependería, de este modo, de que la audiencia adopte o reconozca ese punto de vista implicado, por la vía de la proyección imaginativa.

Utilizaré el planteamiento de Robinson como punto de referencia para introducir mi idea de la perspectiva de segunda persona de la interacción intersubjetiva, y aplicarla al ámbito de la experiencia musical. El núcleo de la propuesta se articula en torno a consideraciones fenoménicas –la percepción directa de la expresividad musical, no basada en inferencias o proyecciones simuladas– y de nivel subpersonal –de los mecanismos elementales que nos permiten tales experiencias intersubjetivas directas, mecanismos que el compositor maneja intuitivamente, al trabajar con los recursos

[5] Robinson, J. *Deeper than Reason. Emotion and its Role in Literature, Music and Art,* Oxford, Oxford University Press, 2005.

expresivos de la música–. Frente al mecanismo psicológico sugerido por Robinson, mi propuesta se basa en un mecanismo de más bajo nivel, perceptivo y práctico.

De todos modos, también será necesario tener en cuenta la relación entre expresión y significado en la música, es decir, el proceso por el cual los modos de la expresión se «socializan», se vuelven convencionales, compartidos, desarrollándose de este modo códigos expresivos. Si la idea romántica de expresión consistía en la manifestación de lo interno, de desvelar un estado subjetivo privado, una concepción contemporánea de la subjetividad, pragmática, requerirá tener en cuenta la dimensión social de la subjetividad, su constitución en la expresión, su función de regulación de la interacción social, de indicación para la acción. Concebir la expresión como un modo básico de comunicación nos permite entender la aparición de códigos expresivos compartidos, lo cual genera una dialéctica insuperable y una angustia característica en el contexto artístico: la necesidad de ser auténtico pero comprensible, de ser original sin caer en las fórmulas establecidas, en los clichés. En la última sección ilustraré esta condición por medio de los avatares del expresionismo atonalista de Schönberg.

## 2. *Teorías contemporáneas de la expresión*

El debate contemporáneo sobre la expresión musical arranca del reconocimiento de que las vías tradicionales son vías muertas: ni la teoría biográfica, ni la evocativa, resultan satisfactorias. La primera consiste en atribuir el contenido expresivo de una obra al estado mental del autor cuando la compuso, mientras que la segunda caracteriza el contenido expresivo en términos de la reacción emocional de la audiencia[6]. Ya hemos señalado en la introducción que ambos aspec-

[6] Matravers, D., *Art and Emotion*, Oxford, Oxford University Press, 1998.

tos son extrínsecos a la propia música. Cuando Mozart compuso la *Sinfonía Júpiter*, al final de su vida, no podía sentirse más desgraciado e infeliz, pero su obra, su último movimiento en particular, supone la mayor expresión de alegría. Además, los estados mentales cambian con el tiempo, del mismo modo que la composición no es un acto puntual, también requiere tiempo, pero para conseguir un mismo contenido expresivo. Por ello puede decirse que el autor desaparece tras su obra. Del mismo modo, esa obra de Mozart expresa contento no porque alegre a la audiencia; de hecho, la evocación que genere una obra dependerá en parte de la experiencia previa de cada oyente en particular, de las asociaciones que puede reactivar su percepción; ciertamente, del reconocimiento de la alegría de la música puede seguirse una reacción simpatética, pero eso indica precisamente que debemos explicar en primer lugar cómo es que percibimos la música como alegre –para poder explicar nuestra reacción a esa alegría expresada.

Esto no significa que las intenciones del compositor no jueguen ningún papel en la comprensión de la obra: componer música es una actividad humana intencional, propositiva, y el compositor se pone en el lugar de la audiencia para calibrar si la música consigue transmitir lo que pretende. Pero tales intenciones se revelan en la obra, si consiguen ser realizadas, y no mediante la investigación en la biografía del artista[7]. Y esas intenciones pueden consistir en que la música exprese cierta emoción o experiencia. En este sentido, es importante tener en cuenta que «expresión» tiene, por lo menos dos sentidos relevantes: por un lado, expresar significa manifestar un estado mental; por otro, expresar es un tipo de acción, mediante la cual no solamente se revela el estado mental, sino que también se dirige la atención hacia él ostensivamente. Es en este sentido que hablamos de una gesto

[7] Wollheim, R., *Art and its Objects*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980².

más o menos expresivo, es decir, más o menos eficaz como expresión de la emoción; y por ello es posible decir que cierto ejemplo de expresión resulta inexpresivo. Es fácil entender que el sentido interesante en relación a la música, y a la expresión estética en general, es el segundo, el ostensivo. En este sentido, expresar es una forma de indicación, de comunicación intencional, cuyo éxito depende de que la audiencia reconozca esa intención en la acción. Por ello, propondré que el contexto apropiado para entender la expresión en la música es el de la interacción intencional.

No obstante, en el debate contemporáneo, el rechazo a estas teorías tradicionales ha llevado a un predominio del formalismo musical. Desde este planteamiento, la explicación es deconstructiva: el fenómeno de la percepción expresiva existe pero es una ilusión del espectador. La música, en realidad, no expresa ninguna emoción: no puede. Ahora bien, ciertas características de la música pueden resultar expresivas, esto es, asemejarse a características que acompañan a la expresión emocional real. Por decirlo con un lema, la idea es que la música resulta expresiva del mismo modo en que el sauce llorón, o el perro San Bernando, nos resultan expresivos: en realidad no expresan nada, pero a nosotros nos recuerdan la expresión de ciertas emociones por el parecido de sus configuraciones con las expresivas de emociones. Decir que la música expresa inquietud, desde este planteamiento, significa en realidad que la música se parece a la inquietud[8].

Una variante de esta estrategia consiste en ir más lejos y negar que la música en realidad nos resulte expresiva de emociones normales y corrientes. La música, según este punto de vista, jugaría con elementos expresivos propios y exclusivos:

[8] Son defensores de la teoría del parecido: Langer, S, *Philosophy in a New Key*, Harvard University Press, 1942; Kivy P., *The Corded Shell. Reflections of Musical Expression,* Princeton University Press, 1980; Budd, M, *Values of Art. Pictures, Poetry and Music*, Penguin, 1995.

elementos de tensión y relajamiento, de ascenso y descenso, de aceleración y enlentecimiento, de resolución y estabilidad[9]. Percibir la música como expresiva se deriva, según este punto de vista, de la sensibilidad a tales elementos expresivos en la tarea de captar la estructura de la música.

El error en estos planteamientos, en mi opinión, se detecta fácilmente cuando se compara con la poesía, como recomienda Robinson: no tiene sentido decir que los versos se asemejan a lo que expresan. Lo mismo puede decirse en el caso de la música: ¿de qué modo se parece al duelo la *Marcha Fúnebre* de Chopin o el *Réquiem Alemán* de Brahms, de tal modo que es en lo que se asemejan estas dos obras, dada la transitividad de la relación de parecido? (también Scruton rechaza la teoría del parecido[10]). Pero el elemento clave de este planteamiento radica en disociar expresión y expresividad: los elementos expresivos son concebidos como autónomos, válidos por sí mismos, al margen de la expresión propiamente. Como si los elementos expresivos de la *Música Callada*, de Mompou, por ejemplo, formaran parte de la obra sin nada que ver con las intenciones del autor al componer la obra, al incluirlos. Del mismo modo que la cara del San Bernardo nos recuerda la tristeza sin tener nada que ver con el estado anímico del perro, este planteamiento conduce a sostener que la percepción expresiva no tiene nada que ver con lo que realmente puso el autor en la obra.

Los defensores de este enfoque, notablemente Kivy, recurren además a otro argumento para establecer su posición escéptica: una teoría cognitivista de las emociones. Una concepción de las emociones que concede el protagonismo

[9] Narmour, E., «The top-down and bottom-up systems of musical implication: building on Meyer's theory of emotional syntax», *Music Perception*, 1991, 9, 1-26; Raffman, D., «Is twelve-tone music artistically defective?», *Midwest Studies in Philosophy*, 2003, 27, 69-87.

[10] Scruton, R., *The Aesthetics of Music*, Oxford, Oxford University Press, 1997.

de la experiencia emocional al nivel cognitivo-evaluativo. Según este punto de vista, es preciso distinguir el objeto intencional de la emoción (aquello a lo que se refiere), de su contenido intencional –las creencias sobre el objeto de la emoción, que la constituyen–. Si estoy celoso de mi mujer es porque **creo** que podría engañarme con otro. Si envidio a mi vecino, es porque **creo** que es más afortunado. Obviamente, la música no es un objeto intencional apropiado para tales creencias. Por tanto, no tiene sentido decir que expresa emociones, según Kivy, porque no podemos tener, respecto a ella, creencias con tales contenidos intencionales. No obstante, esta concepción cognitivista, que ha tenido gran predicamento en las décadas de los ochenta y noventa, ha sido rechazada por la investigación psicológica en lo que se refiere a las emociones básicas y a los estados de ánimo. Actualmente, domina una idea de las emociones como sistemas de respuesta rápida –mientras que la cognición es lenta–, que ciertamente involucra un componente perceptivo-valorativo, directo, inmediato, no reflexivo ni proposicional[11]. Esta objeción de principio a la expresividad de la música, por tanto, pierde su fuerza.

En resumen, frente al formalismo dominante, creo que la música si tiene contenido expresivo, que la comprensión estética de la música implica captar su contenido expresivo, y que tal contenido expresivo depende de las intenciones del compositor tal como se manifiestan en la música. La producción intencional de la obra de arte, por la que el autor se sitúa tanto en el rol de creador como en el de intérprete y espectador, para asegurarse de la efectividad de su obra, es lo que asegura la articulación expresiva de la obra si esa es la intención realizada del autor. La cuestión, por tanto, es cómo

[11] Panksepp, J., & Bernatzky, G., «Emotional sounds and the brain: the neuro-affective foundations of musical appreciation», *Behavioural Processes*, 60, 2002, 133-155.

percibimos esta expresión **en** la música, y la respuesta va a consistir en sugerir que lo conseguimos porque frente a la música adoptamos una actitud de interacción intencional. Antes de pasar a mi propuesta a este respecto, introduciré primero la teoría de Jenneffer Robinson, en *Deeper than Reason*, la mejor versión contemporánea de una concepción interaccionista del arte expresivo.

### *3. La propuesta de Robinson*

En su libro, Robinson parte de considerar los modos expresivos disponibles a las artes visuales y narrativas para la expresión. Los recursos son múltiples y diversos, pero en todos los casos tienen algo en común: consisten en la presentación de un punto de vista. En la literatura, el punto de vista puede ser el de un personaje en particular, el de la voz narrativa, o el del propio autor implícito en la obra (excepcionalmente, pueden coincidir). En las artes visuales, del mismo modo, se nos ofrece el punto de vista respectivo de los personajes en el cuadro, pero también, implícitamente, el punto de vista del autor del cuadro frente al contenido representado. En tales casos, la comprensión de la obra exige reseguir los respectivos estados psicológicos tal como se nos indican o describen o presentan o sugieren. Por ejemplo, una «Pietà» puede ser trágica o serena, compasiva o burlona, no por la emoción expresada por la virgen, siempre el mismo dolor, sino por la actitud expresada por el autor a través de su elección del modo de representar tal emoción. El espectador consigue reconocer tales dimensiones expresivas simultáneas en la medida en que se mueve entre los distintos puntos de vista, por medio de la proyección imaginativa.

En todos esos casos, no obstante, no se plantea la cuestión del reconocimiento del contenido expresivo porque el medio representacional permite utilizar recursos expresivos

del mismo tipo que los de la expresión emocional. En la literatura se nos ofrecen detalladas descripciones fenomenológicas de las experiencias subjetivas de los personajes, o bien se nos sugieren tales experiencias a partir de la transcripción de lo que los personajes dicen o hacen. Más sutil es la cuestión del autor implicado, cuyas actitudes nos son presentadas indirectamente, a través de lo que dice la voz narrativa o el modo en que se presenta la historia. En las artes visuales, se dispone de la representación de las caras y los gestos, y las actitudes del autor implicado en la obra se pueden colegir en base a consideraciones sobre el punto de vista, la perspectiva utilizada o el grado de exageración, deformación, o abstracción en la representación. La cuestión, ahora, es: ¿existe algo parecido en la música?

Frente a los teóricos del parecido, Robinson sostiene que la música no dispone de recursos expresivos del mismo tipo que los de la expresión emocional. La música no representa personajes ni describe acciones, porque la música, por principio, es un arte no representacional. Tampoco dispone de recursos que se parezcan, en el sentido en que la cara del San Bernardo se parece a la cara humana que expresa tristeza. Pero, según Robinson, podemos entender los rasgos expresivos de la música como expresión de las emociones de un protagonista imaginado. Es decir, podemos percibir una obra como la articulación de una subjetividad implícita en la propia música. Al no poder entender los estados expresivos como estados del autor, la propuesta consiste en verlos como la expresión de un punto de vista, de un sujeto mínimo, implícito en la obra, y por tanto, de atribuir a tal sujeto los estados expresivos reconocidos, de verlos como estados de ese sujeto. Percibimos la música como triste en la medida en que la imaginamos como expresión de un sujeto.

Lo que me parece interesante en esta propuesta es que plantea la cuestión de la percepción musical en el plano de la interacción intersubjetiva, aunque lo hace de manera imagi-

naria, proyectiva. Una obra de arte que expresa una emoción de manera expresiva contribuye a revelar la naturaleza de tal experiencia subjetiva, y haciéndolo, facilita una respuesta emocional. Pero, en mi opinión, no es preciso que el reconocimiento de esa dimensión expresiva consista en la proyección imaginativa, a una persona implícita como sujeto de la música, de los estados emocionales reconocidos. Es posible que en ocasiones ello sea posible, y además, lo adecuado, pero no puede ser la fórmula general porque es un mecanismo psicológico de alto nivel, que requiere del esfuerzo voluntario característico de los procesos cognitivos, no de la espontaneidad directa de los perceptivos. A mi modo de ver, es preciso recurrir a un mecanismo de más bajo nivel, perceptivo, de funcionamiento espontáneo, autómatico, vinculado a la interacción intersubjetiva. Es lo que he denominado en otros trabajos la perspectiva de segunda persona.

## *4. La perspectiva de segunda persona*

Por perspectiva de segunda persona entiendo el modo de atribución mental implicado canónicamente en la interacción directa, cara a cara, con otro[12]. Tales interacciones están mediadas por la atribución mental recíproca entre los participantes, que tiene lugar de manera directa, espontánea, implícita y reactiva, sin pretensiones explicativas o predictivas, sino como el modo de dar sentido a la conducta del otro y adaptar la propia adecuadamente al contexto relevante. Tales atribuciones son posibles por la dimensión expresiva, emocional e intencional, de la conducta, que es perceptible como un patrón (lo que no garantiza el acierto, ni elimina la posi-

[12] Gomila, A. «La perspectiva de segunda persona», E. Rabossi y A. Duarte (eds.), *Psicología Cognitiva y Filosofía de la Mente*, Buenos Aires, Alianza Editorial, 2003, pp. 195-218.

bilidad de engaño; al contrario, es lo que lo posibilita). Un caso típico consiste en la atención visual conjunta, donde lo distintivo es reconocer el foco de interés del otro mediante el reconocimiento de la dirección de su mirada, y la mediación del contacto visual, que es el mecanismo que genera la reciprocidad (el darse cuenta que el otro se da cuenta que me doy cuenta... de la interacción y su sentido). Algo parecido ocurre en los casos de implicación emocional mediada por el reconocimiento implícito de la emoción del otro, quien al apreciar ese reconocimiento capta igualmente la simpatía recíproca.

Es fácil ver que este tipo de atribuciones son distintas de las autoatribuciones y de las atribuciones de tercera persona, donde se adopta esa posición objetiva y distanciada de tratar de explicar o reconstruir las circunstancias de otra persona, al margen de nuestra relación con ella. Puede no ser tan fácil aceptar que constituye una perspectiva distinta y genuina, es decir, no reducible a una de las dos anteriores. En efecto, podría sostenerse que las atribuciones de segunda persona –igual que se ha defendido respecto a las atribuciones de tercera persona– se estructuran sobre la base de las atribuciones de primera persona, y que luego se proyectan, por analogía –o, en la terminología contemporánea, por simulación– a los demás. Este es, de hecho, el supuesto que ilustra la teoría de Robinson. Inversamente, podría tratar de argumentarse que las atribuciones de segunda persona resultan en realidad de la inferencia mediada por la teoría de la mente de que se dispone, como si fuera una inferencia teórica.

Para ver que no puede tratarse de la primera opción, es preciso considerar que, con frecuencia, las atribuciones de segunda persona conllevan la atribución de un estado distinto del que experimenta quien hace la atribución. Esto es especialmente claro en el caso de la interacción emocional: mi reconocerte/atribuirte duelo por el fallecimiento de un ser querido hace que experimente compasión o tristeza, y que «te

acompañe en el sentimiento», pero de ningún modo puedo experimentar ese mismo duelo, que responde a la especial relación afectiva que mantenías con el finado. O bien: al ver cómo tu intento de perjudicarme te ha salido mal, presupongo implícitamente determinada intención malévola hacia mi, que en ningún caso debo experimentar primero yo mismo hacia mi; y si reacciono burlonamente a tu sentido de fracaso no hay ninguna proyección en ti de mis emociones.

En cuanto a que no se trata de una inferencia basada en una teoría, creo que hay dos tipos de consideraciones que hacen poco creíble tal eventualidad. En primer lugar, que la atribución se da implícitamente en la propia experiencia perceptiva social, no mediante una inferencia a partir de los gestos o expresiones faciales percibidos, al contrario, se trata de un caso de percepción significativa, de reconocimiento perceptivo de una instanciación de un estado psicológico –no es posible separar un aspecto del otro, igual como, en el caso del habla, no podemos separar la percepción acústica de la percepción del significado. Ciertamente, en ambos casos, la percepción significativa está mediada por el conocimiento adquirido, pero sin que de ahí pueda deducirse que ese conocimiento es de carácter teórico. (Compárese con un caso claramente mediado por el conocimiento teórico, como el interpretar que alguien hace algo debido a su complejo de Edipo).

Su dimensión práctica puede apreciarse en la dependencia de la atribución del contexto práctico involucrado: la atribución depende del contexto de interacción en que nos encontramos –junto con el conocimiento previo acumulado de interacciones anteriores. La atribución no está guiada por un interés explicativo, predictivo o interpretativo, sino por la necesidad de interacción en tiempo real, lo que nos lleva a hablar de dimensión reactiva, del modo en que nuestra propia reacción a la situación depende de atribución. En ese sen-

tido, el conocimiento involucrado es de la misma naturaleza que el conocimiento práctico que guía nuestra acción en casos de «expertise» técnico o práctica en general – como un «know how», y no como un «know that»[13]. No tiene sentido, por tanto, como pretende el simulacionismo, pensar que se trata de un funcionamiento «off-line» de nuestro propio sistema psicológico: a diferencia de los procesos «off-line» (como puedan ser el razonamiento espacial, la imaginación hermenéutica, o la toma reflexiva de decisiones), la comprensión intencional tiene lugar claramente «on-line», como un tipo de percepción significativa, un «ver-en» en la conducta la intención que la guía o la emoción que expresa[14].

Lo interesante a nuestros efectos, es que la perspectiva de segunda persona puede activarse también en situaciones no canónicas; es decir, en situaciones que no son de interacción cara a cara. Esto es claro en las representaciones visuales, como el cine, donde el espectador se ve involucrado emocionalmente como si estuviera interactuando en realidad con otros sujetos, cuando se sabe positivamente que en la pantalla solo hay imágenes. Pero también en situaciones no representacionales, pero indicativas de intencionalidad; es decir, en situaciones en que las marcas de la intención no son representacionales, pero sí son indicativas. Así, puedo ver la intención de herirme en el disparo de la flecha, aunque no vea al autor del disparo; o puedo reconocer el dolor por una muerte accidental en el ramo de flores depositado al margen de la carretera. Más todavía cuando se entiende la expresión como una acción con la intención de tratar de captar la atención hacia lo expresado. Creo que esta es la situación en el caso de la música.

[13] Vega, J., «Reglas, medios, habilidades. Debates en torno al análisis de 'S sabe cómo hacer X'» *Crítica*, 33, 2001, 3-40.

[14] Wollheim, R., «Seeing-as, seeing-in, and Pictorial Representation», en *op. cit.*

En la expresión hacemos que nuestra emoción resulte directamente perceptible para los demás, al hacer perceptible una de sus dimensiones por lo menos (la expresiva). Pero la expresión, en particular la ostensiva, consiste además en manifestar la naturaleza de nuestra experiencia subjetiva, cómo nos sentimos, y en hacerlo ostensivamente. Es este segundo aspecto el crucial, en mi opinión, para entender cómo es posible que percibamos la música como expresiva, y que reaccionemos emocionalmente, empáticamente, a la emoción percibida en la música.

La idea es que, cuando expresamos una emoción, no nos limitamos a indicar su presencia, sino que, característicamente, mostramos también cómo se experimenta esa emoción. Este aspecto involucra la dimensión cualitativa de las emociones, que las asemeja a las sensaciones. Piénsese en el dolor, que también implica una dimensión expresiva: la percepción de cómo se experimenta el dolor puede permitirnos entender en qué consiste sentirlo, si hasta entonces no lo habíamos experimentado. Lo mismo en el caso de la desesperación, o el horror, o la quietud extática: la dimensión expresiva de tales emociones muestra la naturaleza de la experiencia en cuestión, objetiviza la subjetividad, por decirlo en los términos de referencia.

Del mismo modo, uno mismo puede darse cuenta de cómo se siente al reconocer el carácter de las sensaciones que experimenta: de la ansiedad que le atenaza por la tensión muscular que agarrota sus músculos, la humedad en sus palmas o la hiperventilación. Frente a la prioridad del sujeto cartesiano, y su acceso privilegiado y directo a sus propios estados mentales, la perspectiva de segunda persona pone el acento en la dimensión pragmática de la expresión emocional, en su dimensión comunicativa y de coordinación entre sujetos, y puede reconocer de este modo la importancia de esta dimen-

sión. Las emociones son resultado de un proceso de evolución social, como mecanismos de regulación intersubjetiva: de anticipación, de motivación y regulación de la interacción[15]. Por ello, es erróneo pensar –con los románticos– en un sujeto encerrado en sí mismo, para sí mismo y para los demás, cuya vida interior es opaca para los demás. Al contrario: percibimos directamente las emociones que los demás experimentan, porque este mecanismo expresivo ha surgido en un contexto de regulación social, su función es indicativa, remite al estado que articula.

Desde este planteamiento, la expresión musical no debe verse tanto como la revelación de un estado subjetivo privado, sino como la manifestación de un patrón reconocible. Obsérvese los medios de que disponemos para expresar lo que sentimos. Un modo de hacerlo es reproducir el objeto intencional de mi emoción, aquello que me ha llevado a tal estado emocional. Otro modo puede ser describiendo mis sensaciones: cómo se me aparecen las cosas, cómo se desenvuelve la sucesión de sensaciones y afectos en el tiempo...

Para nuestro problema, en cualquier caso, tenemos aquí una congruencia entre las sensaciones y los afectos que nos proporcionará la clave. Nuestra fisiología hace que determinados estímulos nos resulten agradables o molestos, dulces o incómodos, nostálgicos o excitantes. Esta dimensión afectiva de las sensaciones también está presente en las emociones, de manera congruente, en tres dimensiones[16]: intensidad-suavidad, agradable-desagradable, y dinámico-estático[17]. Estas con-

[15] Fridlund, A, *Human Facial Expression: an Evolutionary View*, Academic Press, 1995. [Trad. española «La expresión facial humana: una visión evolucionista», Ed. Desclée de Brouwer, 1999.]

[16] Marks, L., *The Unity of the Senses: Interrelations Among the Modalities*, Academic Press, 1978.

[17] Esta idea ha sido recuperada por Green en el contexto de un marco intencional de la expresión, parejo al propuesto aquí. Cfr. Green, M., *Self-expression*, Oxford, Oxford University Press, 2007.

gruencias afectivas intermodales pueden estar a la base de nuestra percepción expresiva de la música (y consiguiente aplicación de predicados expresivos). El enfado es intenso, desagradable, dinámico. La tristeza es intensa, desagradable, estática. El disgusto es intenso, altamente desagradable, y dinámico, aunque menos dinámico que la angustia. No se trata de semejanza: se trata de analogía, de experimentar un ámbito de experiencia en relación a otro, con el que establecemos una analogía estructural gracias a la congruencia psicofisiológica experimentada. Este mecanismo de respuesta es el que explota el compositor cuando busca un determinada efecto en su obra, junto con el reconocimiento implícito, de segunda persona, de la intencionalidad de su trabajo.

Estas dimensiones afectivas, comunes a las diferentes modalidades sensoriales y emotivas, proporciona una estrategia clara para explicar de qué modo podemos percibir la música en términos expresivos: en la medida en que reconocemos en ella propiedades expresivas, con rasgos afectivos coincidentes. Esta dimensión, igualmente, nos proporciona una explicación de los límites de tal percepción expresiva, pues no es cualquier emoción que podemos reconocer en la música, sino aquellas que remiten a estas dimensiones de congruencia básica: difícilmente puede expresar la música una emoción compleja o un contenido intencional proposicional. De hecho, el tipo de predicados que aplicamos a la música tienen que ver con estados emocionales, más que con contenidos precisos (nostalgia, tristeza, entusiasmo, enfado,...); con estados de ánimo no intencionales (alegre, triste, deprimente); o con términos relacionales, que remiten a otras experiencias (la música puede ser atmosférica, agitada, evocativa, o sugerente...).

Por supuesto, ninguno de estos procedimientos es infalible. Podría ocurrir en efecto, que nuestras respectivas reacciones emocionales ante el mismo objeto intencional fueran distintas (en virtud de una experiencia o unas capacidades básicas distintas); o podría ocurrir que nuestra imaginaciones

fueran distintas, o que tú no reconocieras la analogía que yo proyecto. Pero ello no por el carácter privado, irreductiblemente subjetivo de las emociones, sino por las condiciones mismas de la interacción emocional. Igualmente, el reconocimiento emocional podría no activar la respuesta empática de la segunda persona. Del mismo modo, como ya señalamos en relación a Robinson, otros mecanismos psicológicos, de más alto nivel, pueden desempeñar también un papel, sobretodo en el caso del oyente altamente competente. Pero creo que mi propuesta atiende al caso más básico y general.

### 6. *Expresión y códigos compartidos: el caso del atonalismo expresionista*

Un beneficio suplementario de recuperar la perspectiva interaccionista para la expresión musical consiste en que permite entender y situar la dialéctica a la que se enfrenta el compositor: la de ser original pero comprensible, la de formular nuevos contenidos expresivos, pero de un modo que siga permitiendo la percepción significativa de la música. Esta dialéctica, dada la dimensión social de la expresión emocional, conduce al desarrollo de nuevos códigos, al refinamiento y la amplificación de ciertos procedimientos, del uso de ciertos recursos expresivos, por su efectividad comunicativa. La música del XVIII y el XIX desarrolló un código expresivo fácilmente reconocible, todavía en gran medida vigente, de armonías tonales progresivas[18]. Un código supone convencionalizar los modos expresivos, y depende de un proceso de singularización y discriminación de los elementos expresivos.

[18] Kivy, P., *New Essays on Musical Understanding*, Oxford, Oxford University Press, 2001. [Trad. de Verónica Canales, *Nuevos ensayos sobre la comprensión musical.* Buenos Aires/Barcelona: Paidós, 2005].

Creo que ésta es la perspectiva adecuada para entender los avatares del atonalismo musical[19]. El atonalismo apareció a principios del siglo xx, junto con otros movimientos artísticos, con los que tenía en común el propósito de renovar el arte y la cultura en general, así como la sociedad, a partir de un sentimiento general de crisis cultural y política. El síntoma de la crisis fue precisamente la preocupación por la expresión; en concreto, la sensación de que los lenguajes artísticos establecidos resultaban vacíos, falsos, agotados como medios de expresión de las nuevas experiencias del momento[20]. En el área alemana de influencia, en relación a la música, esta preocupación se focalizó en torno a la armonía, principal elemento expresivo de la estética romántica, como resultado del impacto de la música de Wagner, cuyo estilo consistió en la disolución de uso de la armonía como eje del desarrollo formal de las melodías en una forma musical, introduciendo acordes armónicamente ambiguos, y desarrollos oscilantes entre tonalidades diversas.

Así, el primer atonalismo se planteó dentro de una estética expresionista. Resulta útil, por ello, ponerlo en relación con la innovación equivalente que tuvo lugar en la pintura expresionista: la abstracción. Así como la armonía tonal se podía considerar el núcleo del lenguaje expresivo de la música, la figuración constituía la base del lenguaje pictórico (que los impresionistas, por ejemplo, no habían cuestionado). De hecho, las conexiones entre música y pintura fueron estrechas: Schönberg, quien también fue pintor, colaboró con el grupo Der Blaue Reiter[21], liderado por Kandinsky, ideólogo de la abstracción como el modo de expresar

[19] Gomila, A., «La expresión emocional en la música desde el expresionismo musical», *Estudios de Psicología*, 29 (1), 2008, 117-131.

[20] Toulmin, S, *Return to Reason*, Cambridge University Press, 2001.

[21] Vogt, P., «Der Blaue Reiter», *Debats*, 22, 1983, 71-76.

un nuevo contenido espiritual[22]. Bajo la influencia de la obra de Wörringer, *Abstracción y Empatía*[23], intentaban elicitar empatía en el espectador, es decir, compartir la experiencia vital del artista a través del contenido expresivo de la obra (no por el «representado», el contenido figurativo, rechazado por su incapacidad para generar esa respuesta empática). La abstracción, al imposibilitar la aplicación del marco de referencia objetivo, facilita una comprensión en términos de subjetividad, expresiva, espiritual. No se trata, por tanto, de una mera innovación formal, sino también una innovación respecto al contenido expresado: no lo objetivo, sino lo subjetivo, que por ello, genera una respuesta en el espectador, que «resuena» emocionalmente con lo expresado. Los gestos pictóricos de un Pollock, por ejemplo, resultan expresivos por el modo en que las marcas sobre el lienzo transmiten una determinada intención expresiva: en general, la música dispone de recursos análogos a los del arte abstracto.

Paralelamente, la música atonal trató de prescindir de ese código armónico al experimentar la necesidad de expresar las nuevas emociones de la experiencia moderna (de desgarro, de alienación, de absurdo...), y en gran medida tuvo éxito, en mi opinión. Según Kivy[24], en cambio, el atonalismo no ha conseguido llegar a crear un nuevo código expresivo, y eso explicaría la vuelta a la tonalidad de la música actual, pero creo que se equivoca doblemente: en primer lugar, diría que fue el cambio de estética, el formalismo en que Schönberg situó al dodecafonismo, al que luego siguió el serialismo, el que suprimió la búsqueda expresiva en el atonalismo; en segundo lugar, no obstante, me parece que sí ha cuajado un

[22] Kandisky, W., *Uber das geistige in der Kunst*. Munich, Piper and co, 1912. [Trad. de Genoveva Dietrich, *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Labor, 1991.]

[23] Wörringer, *Abstraktion und Einfühlung*. München, Fink, 1908.

[24] Kivy, *op. cit.*

nuevo código expresivo, en mi opinión, que se centra en la música para el cine, y llega a una audiencia masiva. Solo que en condiciones de audición distintas a las que las vanguardias musicales concibieron para la música (pero solo parcialmente: si se piensa en los proyectos de espectáculos sensoriales integrales de un Skriabin por ejemplo, puede notarse la continuidad). Quedarse en los aspectos formales, en conclusión, por razones teóricas o de principio, imposibilita entender la música expresiva y su historia. El expresionismo musical, en este sentido, ofrece mejor caso para ilustrar las condiciones, los recursos y la importancia de la convencionalización, para la expresión musical.

# Wittgenstein: música, lenguaje y sentimientos

Sixto J. Castro

## *1. Música y lenguaje*

En la obra del segundo Wittgenstein, la música desempeña un papel muy importante, sobre todo en lo referente a la construcción de analogías con el lenguaje. Para comprender la reflexiones de Wittgenstein debemos tener en cuenta que, a partir de sus comentarios, podemos colegir su preferencia por la música «clásica», es decir, la música desarrollada durante los 150 años anteriores a su nacimiento. Como Adorno, Wittgenstein acepta que el desarrollo del lenguaje musical ha seguido la senda de la tolerancia hacia la disonancia y las modulaciones sin preparar, que han dado lugar a la música que llamamos «contemporánea». Además, tanto Adorno como Wittgenstein niegan que el jazz pueda compararse a la música de otras épocas, como, por ejemplo, a la música mozartiana. El jazz, como el cine, pertenece a la categoría de avances técnicos que encontramos, por ejemplo, en la fabricación de motores (CV 22)[1]. En este sentido, en parte de

[1] Abreviaturas y ediciones: CV: *Aforismos. Cultura y valor,* traducción de Elsa Cecilia Frost, Madrid, Espasa, Calpe, 1995; Z: *Zettel,* translated by G. E. M. Anscombe, Oxford, Blackwell, 1998; IF: *Investigaciones filo-*

acuerdo con Adorno y en parte en desacuerdo con él, podemos decir que Wittgenstein fue un crítico cultural para quien el declinar de la cultura occidental, que ya era un hecho, estaba ligado al hecho de que la música, emblema de los mayores logros de la burguesía cultural alemana, estaba en una profunda crisis. Aunque expresamente niegue que esté haciendo un juicio de valor, tal veredicto está implícito en el «para un prólogo» de *Cultura y Valor* (CV 29-34).

En muchas ocasiones, al hacer referencia a la música, Wittgenstein detecta analogías entre ésta y el lenguaje. En un pasaje de *Zettel* compara la manera en la que la música habla con el modo en que habla un poema (Z 160). En *Cultura y Valor* escribe que la música de Bach, a quien admira enormemente, «es más como el lenguaje» que la de Mozart o Haydn (CV 178).

Y en otro afirma respecto a la manera de tocar de Labor:

> «Habla» ¡Qué curioso! ¿Qué era lo que en esta ejecución recordaba un habla? ¡Y qué extraño que el parecido con el habla no nos resulte algo secundario, sino importante y grande! Nos gustaría llamar a la música, y ciertamente a *alguna música,* un habla; en cambio, con certeza, a *alguna* otra no. (Con ello no se da un juicio de valor). (CV 359).

Para el pensador de Cambridge hay «un elemento fuertemente musical en el lenguaje verbal» (Z 161) y, a la inversa, hay un fuerte elemento verbal en la música. Describe la «comprensión» de una pieza de música en términos de episodios lingüísticos, tal como sacar conclusiones y dar respuestas (Z 175). Por eso dice:

*sóficas,* traducción de A. García y U. Moulines, Barcelona, Crítica-UNAM, 1988; BB: *Los cuadernos azul y marrón,* traducción de Francisco Gracia, Madrid, Tecnos, 1976; LC: *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa,* traducción de Isidoro Reguera, Barcelona, Paidós, 1992.

¿No podrá uno concebir que alguien, que jamás hubiera oído música, llegara hasta nosotros y oyera a una persona tocar alguna composición expresiva de Chopin, y se convenciera de que aquello es un lenguaje cuyo sentido simplemente se le quiere mantener oculto? En el lenguaje verbal hay un fuerte elemento musical. (Un suspiro, la entonación en una pregunta, en un anuncio, en la expresión de un deseo, todos esos innumerables gestos de la entonación.) (Z 161).

En este sentido, afirma: «entender una oración del lenguaje se parece mucho más de lo que se cree a entender un tema en música» (IF 527), y a la inversa, «la comprensión de una frase musical también podría denominarse la comprensión de un lenguaje» (Z 172), aunque a diferencia de la comprensión de una frase, que demostramos expresándola por medio de otras palabras, no cabe expresar nuestra comprensión del primer tema del movimiento lento de la *Heroica* por medio de otra música. La música no es parafraseable (Cf. IF 531)[2].

De lo dicho puede inferirse que la música atonal no sería candidata para esta consideración análoga al lenguaje, pues carece del sentido de movimiento hacia una conclusión, crucial para la analogía entre comprender una frase y comprender un tema. Leonard B. Meyer lo describe con detalle: la música de vanguardia «no nos lleva hacia ningún punto de culminación –no establece objetivos hacia los que movernos–. No hace surgir expectativas, excepto la de que probablemente se detendrá (...). Esta falta de dirección, arte no-cinético, bien haya sido cuidadosamente inventado o creado al azar, lo denominaré arte anti-teleológico»[3]. Considerando esta posi-

[2] Esta idea podría extenderse a todas las artes en la medida en que, como afirma Danto, el arte es esencialmente metafórico y las metáforas no pueden ser expresadas de ningún otro modo.

[3] Leonard B. Meyer, *Music, The Arts, and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*, Chicago, University of Chicago Press, 1967, p. 72.

ble analogía que establece Wittgenstein, podemos analizar la experiencia habitual en cualquier melómano descrita por él mismo en un pasaje del *Cuaderno marrón*: «"Esta melodía dice *algo*"... y sin embargo yo sé que no dice nada de tal género que yo pueda expresar lo que dice con palabras o imágenes» (BB, p. 209). Es más que probable que la sensación de que una pieza musical «dice algo» subyazca al supuesto común que hemos comentado, a saber, que la música es un tipo de lenguaje, un lenguaje apropiado para expresar verdades que están más allá del ámbito del lenguaje verbal, como postularon tantos románticos. Wittgenstein afirma en el *Cuaderno marrón*:

> Se ha dicho a veces que lo que la música nos comunica son sentimientos de júbilo, melancolía, triunfo, etc. y lo que nos desagrada de esta versión es que parece decir que la música es un instrumento para producir en nosotros secuencias de sentimientos... A tal explicación estamos tentados a responder «la música se nos comunica ella misma» (BB, p. 222).

Para él, nos posee una ilusión extraña cuando «decimos "esta melodía dice *algo*", y es como si yo tuviese que encontrar *lo que* dice». Dado que lo que una melodía dice no puede decirse en palabras, decir que expresa un pensamiento musical «no significaría más que decir "se expresa a sí misma"». Sacar a la luz el sentido de una melodía es «silbarla de un modo particular» (BB, p. 209). Cabe considerar la frase «esta canción dice algo» en esta luz: podemos oír la canción *como si* dijese algo, sin afirmar ni que esté realmente diciendo algo ni siquiera que se parezca al sonido de una persona que dice algo. Oír-como-si no es lo mismo que oír-como. Aquella es contrafactual: decir que uno oye X como si fuese Y es implicar que X no es Y; pero esto no sucede en el caso de oír-como:

> Decimos «tienes que oír estos compases como introducción», «tienes que oír conforme a esta tonalidad», «si has

visto esta figura una vez como..., es difícil que la veas de otra manera», «oigo el francés "ne... pas" como una negación dividida en dos partes, pero no como "no un paso"», etcétera, etcétera. Ahora bien, ¿es éste realmente un ver o un oír? Bien, así lo denominamos; con estas palabras reaccionamos en situaciones específicas. Y ante estas palabras reaccionamos, a la vez, mediante acciones determinadas (Z 208).

(En otra parte habla de sentir-como: «¿Qué ocurre cuando aprendemos a *sentir* como final el final de un modo de música religiosa?» (IF 535).

Esta analogía de la música con el lenguaje fue analizada por Leonard B. Meyer[4] en términos de teoría matemática de la información. La teoría matemática de la información hace un estudio de secuencias probabilísticas de los lenguajes naturales. Cuando una cadena de palabras de un lenguaje natural incrementa su longitud, la siguiente palabra se vuelve más predecible en el sentido de que, en general, se puede excluir un número cada vez mayor de alternativas. Si se lee la frase que acabamos de escribir, se apreciará que, a medida que se desarrolla, cabe esperar que en ciertos momentos aparezca un adjetivo, un artículo o un nombre[5]. Algo análogo, al menos en esta perspectiva sintáctica, acontece en la música. La secuencia que conduce los compases finales de la *Gran Sinfonía en Do M* de Schubert hace cada vez más probable la aparición de la tónica, cada vez más a medida que nos acercamos a los acordes finales. De un modo semejante, Wittgenstein habla del desarrollo natural de las ideas musicales y de ese sentido de «necesidad» que sentimos, por ejemplo, en el progreso de la Obertura de *Fígaro* (CV 327). Las sorpresas y las bromas musicales son posibles sólo dentro de un sistema

[4] *Ibid.*, capítulos 1-3.

[5] El sentido también impone ciertas limitaciones. No es probable que me lance a una discusión sobre las perspectivas de revalorización del euro en medio de una frase sobre la Quinta Sinfonía de Beethoven.

tonal que crea expectativas que la música habitualmente confirma, aunque a veces, burlonamente, las niega. Por ejemplo, el movimiento clásico de sonata ha de volver a la tonalidad principal; si se empieza la reexposición en una tonalidad inesperada, el compositor nos divierte y la destreza de la transición nos place. Hanslick establece la tesis de modo claro:

> El factor más importante del proceso espiritual que acompaña la comprensión de una obra musical, convirtiéndola en deleite, es el que más frecuentemente se pasa por alto. Es la satisfacción espiritual que el oyente experimenta al seguir o adelantarse continuamente a las intenciones del compositor, hallando sus sospechas ora confirmadas, ora gratamente desengañadas[6].

A este respecto, Jerrold Levinson habla del «concatenacionalismo»[7], la teoría de que el oyente puede comprender y evaluar correctamente la música si es consciente de lo que oye en el momento y de sus conexiones e implicaciones para los acontecimientos inmediatamente anteriores y posteriores a ese instante. No hace falta percibir estructuras mayores, cosa que tampoco se puede hacer de modo perceptivo, sino sólo intelectual.

Coker[8], por su parte, desarrolla la analogía con los lenguajes naturales al afirmar que la música forma un sistema de símbolos, con reglas para combinar elementos en cadenas significativas. De todos modos, como señala Stephen Davies, la analogía no es correcta, porque aunque las prácticas musicales estén gobernadas por reglas, no es cierto que estas reglas

[6] Eduard Hanslick, *De lo bello en la música,* Buenos Aires, Ricordi, 1947, p. 97.

[7] Cf. Jerrold Levinson, *Music in the Moment,* Ithaca, NY, Cornell University Press, 1997.

[8] Cf. W. Coker, *Music and Meaning: A Theoretical Introduction to Musical Aesthetics,* New York, Free Press, 1972.

describan un sistema sintáctico que pueda dar lugar a la semántica. En música no hay operaciones, funciones o estructuras que equivalgan a la descripción, a la negación, la implicación, la conjunción, la disyunción, modalidad o a cualquiera de las otras cosas que son esenciales para generar un contenido semántico dentro de los sistemas veritativo funcionales[9]. La analogía debería limitarse, pues, al ámbito sintáctico, no al semántico.

## 2. *Música y sentimientos*

Un punto clave en la filosofía del segundo Wittgenstein que planea en su análisis de la música es la cuestión se los sentimientos, al aludir a los cuales, como es sabido, no hace referencia a un reino privado, es decir, a estados internos de los que sólo está al tanto el oyente.

La tendencia a experimentar la música de maneras semejantes a como se experimenta el lenguaje puede ser explicada no por un parecido entre los sonidos de la música y el lenguaje, sino por ciertos sentimientos de expectación que son comunes a ambos. En los dos casos hay secuencias de fenómenos que están relacionados apropiadamente con lo que les precedió, lo cual, como se ha dicho, hace surgir expectativas sobre lo que vendrá después, a la par que despierta sentimientos de tensión o frustración, dependiendo de si las continuaciones apropiadas son retardadas o eliminadas. Dado un antecedente, esperamos un consecuente; dada la expresión «lo que ocurrió fue», esperamos una conclusión apropiada; dada la declaración «estoy enfadado», esperamos que se nos diga por qué el hablante está enfadado. Hay lugares en los que una frase puede acabar y en los que no, etc. Patrones semejantes

[9] Stephen Davies, «Music», en J. Levinson (ed.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford, Oxford University Press, 2003, p. 503.

de tensión y resolución se dan en la música[10]. Y ahí, según Wittgenstein, «los sentimientos acompañan a nuestra percepción de una pieza de música del mismo modo que acompañan a los acontecimientos de nuestra vida» (CV 48). Una sensible se llama así porque tiende hacia la tónica. Una nota se dice que queda en suspenso porque la situación armónica nos *hace sentir* que necesita una resolución descendente; y es un retardo porque *sentimos,* de modo semejante, que refrena la nota adecuada. Una cadencia rota es aquella que se siente que interrumpe el flujo natural, a la espera de una cadencia perfecta. Sin embargo, según Hanfling,

> hay una diferencia entre lo apropiado de la progresión musical y la del lenguaje. Ésta última está gobernada por la lógica y no meramente por el sentimiento estético. Lo que esto significa es que podríamos decir al hablante por qué su uso del lenguaje era deficiente, y cómo podría hacerse bueno; y si él no pudiese ver esto, se diría que no entiende lo que estaba diciendo. En el caso de la música, por contraste, son los *sentimientos* (de tensión, resolución, etc.) los que hacen la diferencia, y no necesitan estar respaldados por razones. La queja «no puede acabar aquí» sería estética y no lógica. En conexión con esto está el hecho de que en música las resoluciones esperadas no son, con frecuencia, las que se nos dan y esto, lejos de hacer de la pieza incoherente, puede hacerla más interesante y satisfactoria (puede «tener sentido» en un sentido estético)[11].

[10] Evidentemente, el análisis de Wittgenstein es válido para la música tonal, una música que es música-entre los distintos momentos culmen, sean cadencias, modulaciones o lo que fuere. Podemos, en términos fenomenológicos, protener. Pero en la contemporánea no hay nada que esperar. Es una sucesión de momentos que no tienden a nada y todas nuestras protecciones son fallidas por necesidad.

[11] Oswald Hanfling, «Wittgenstein on Music and Language», en Peter B. Lewis (ed.), *Wittgenstein, Aesthetics and Philosophy,* Aldershot, Ashgate, 2004, p. 153.

Esta idea de Hanfling es muy interesante en lo que respecta a la música, en la medida en que insiste en el carácter no mecánico de la misma, pues la música no se reduce a un recurso más o menos amplio de fórmulas estereotipadas. Pero Hanfling olvida que eso mismo sucede en el lenguaje, claramente en el caso del lenguaje poético, y también en el caso del lenguaje ordinario, que se vuelve más interesante en la medida en que, performativamente, cambia una situación. No es fácil decirle a un hablante por qué su lenguaje es deficiente. Wittgenstenianamente habría que decirle que quizá es deficiente *en* un determinado juego de lenguaje, mientras que en otro juego puede ser completamente eficiente. Así, Wittgenstein nos dice: «El modo en que habla la música. No olvides que un poema, aun cuando se redacte en el lenguaje propio de la información, no se usa en el juego de lenguaje de la información» (Z 160). Un lenguaje L se usa en un juego de lenguaje J. La música también usa un lenguaje L, pero este lenguaje se usa de un modo específico J. Esa es la razón por la que, desde el punto de vista wittgensteiniano, es muy difícil defender determinada música contemporánea, que consiste sólo en ruido, como música verdadera (es decir, sonidos reglados). Si usamos los sonidos en el juego de lenguaje de la música, tenemos que imponer reglas a tales ruidos, y estas reglas habrán de venir de una tradición y deben cambiarse dentro de esa tradición *(musica non facit saltus),* de modo que esa transformación pueda justificarse en términos de una narrativa histórica.

### *3. Música y expresión*

Uno de los temas más investigados por Wittgenstein es el que versa sobre las maneras en que pensamos en la música como expresiva, como grave o triste. Wittgenstein rechaza el expresivismo, al menos tal como lo enuncia Tolstoy. Desde su punto de vista, puedo pensar que en-

tiendo un poema (y por esto él entiende, de modo algo controvertido, que yo lo entienda como el escritor quiso que yo lo entendiese) sin estar en absoluto preocupado por qué sintió el autor al escribirlo (CV 335). Para Wittgenstein, la tristeza de la expresión de una cara es primaria, con la consecuencia de que si no comprendiésemos la tristeza de un rostro no podríamos aplicar tal término expresivo a la música. Desde este punto de vista cabe sugerir que la tristeza de la música se fundamenta en su paralelismo o en su analogía con la voz de un hombre triste o que la música exuberante rezuma el tipo de animación que muestra la gente exuberante. Un hombre triste se mueve más despacio y sus gestos son apagados, mientras que la voz exuberante de una mujer es alta, variada en tono y sus gestos son enérgicos y llamativos. Pero esto no implica en absoluto que el compositor fuese enérgico y exuberante, ni siquiera que estuviese en ese estado al componer la música que nos parece tener tales caracteres; al contrario: la energía y la exuberancia serían un rasgo de la música misma. Tal explicación tiene muchos defensores, ya desde el siglo XVIII, como se constata, por ejemplo, en Thomas Reid. Contemporáneamente, Suzanne Langer, utilizando una idea del *Tractatus,* afirma que una obra musical y un sentimiento pueden tener la misma «forma lógica», que es la que percibimos al notar la expresión[12] Pero dos estetas modernos, Ben Tilghman[13] y Oswald Hanfling han sugerido que debemos tomar «la música es triste» como ejemplo del uso de «triste» en lo que Wittgenstein llama un sentido secundario y de los usos secundarios no se pueden dar justificaciones. En un famoso pasaje de las *Investigaciones Filosóficas,* Wittgenstein introduce la idea de «sentidos secundarios»:

[12] Cf. Suzanne Langer, *Philosophy in a New Key,* Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1942.

[13] Ben Tilghman, *But is it art?*, Oxford, Blackwell, 1984, cap. 7.

Dados los dos conceptos de «graso» y «magro», ¿estarías más dispuesto a decir que el miércoles es graso y el martes magro, o bien a la inversa? (Me inclino decididamente por lo primero). ¿Tienen aquí «graso» y «magro» un significado distinto del usual? –Tienen distinto empleo– ¿Debería, pues, haber usado otras palabras? Esto claro que no. –*Aquí* quiero usar *estas* palabras (con los significados habituales). –Yo no digo nada sobre las causas del fenómeno. *Podrían* ser asociaciones provenientes de mi infancia. Pero esto es hipótesis. Sea cual sea la explicación –la inclinación subsiste.

Si se me pregunta «¿Qué quieres decir realmente aquí con "graso" y "magro"?» –sólo podría explicar el significado de la manera más enteramente normal. *No* lo podría mostrar con ejemplos de martes y miércoles.

Aquí se podría hablar de significado «primario» y «secundario» de una palabra. Sólo alguien para quien la palabra tiene el primer tipo de significado la emplea en el segundo (IF II, p. 495).

A este respecto, Tilghman sugiere varios rasgos compartidos por los sentidos secundarios[14]:

1. El objeto al que se aplica la palabra puede ser totalmente diferente de los casos estándar.
2. Una palabra en sentido secundario no cambia su significado.
3. Cualquier historia causal que podamos ofrecer como por qué el martes parece magro es «filosóficamente irrelevante».
4. Podemos usarla en el sentido secundario sólo si podemos usarla en su sentido primario.
5. No hay criterios que justifiquen los sentidos secundarios.
6. No tiene por qué haber nada en común entre lo que una palabra denota ordinariamente y cómo se usa en el sentido secundario.

[14] *Ibid.*, pp. 160 ss.

7. Un sentido secundario no es metafórico. Tilghman cita la afirmación de Wittgenstein: «Yo no podría expresar lo que quiero decir de ningún otro modo».

Se puede añadir otra condición que Tilghman no menciona y que está incluida en la afirmación de Wittgenstein de estar «inclinado». Porque hablar de «estar inclinado» sugiere que las cuestiones de verdad y falsedad no surgen –como no lo parecen en la mayoría de los ejemplos de Wittgenstein– Así que

8. La aplicación de una palabra en un sentido secundario no es verdadera ni falsa[15].

Así, para Tilghman –contra el cognitivismo de Kivy y otros– «en la musical y en otras formas de expresión artística tratamos frecuentemente con palabras usadas en sentidos secundarios, con lo que es a todos los efectos todo un cuerpo de lenguaje que sustituye a su uso primario al hablar sobre personas»[16]. Dado que comprendemos en qué consiste hablar del significado de una frase, nos parece adecuado hablar del significado de una frase musical a pesar de que no haya nada análogo a aclarar las partes del discurso o a consultar en el diccionario palabras que no nos son familiares. Esto refleja el modo en que las metáforas se vuelven un uso aceptado y se aplican literalmente. Su origen metafórico queda olvidado y por el proceso denominado catacresis extienden nuestro vocabulario. Al menos parte de lo que contribuye a los problemas teóricos sobre el significado de la música es una visión demasiado restrictiva de cómo una palabra tal como «significado» puede funcionar en el lenguaje, por no mencionar la práctica musical[17]. Se muestra algo que no puede decirse.

[15] Cf. R. A. Sharpe, «Wittgenstein's Music», en Peter B. Lewis (ed.), *o.c.*, p. 147ss.

[16] Ben Tilghman, *But is is art?*, pp. 178.

[17] Cf. Ben Tilghman, *Wittgenstein, Ethics and Aesthetic. The View from Eternity*, Albany, SUNY Press, 1991, p. 171.

Ahora bien, si la explicación de Tilghman es correcta, perdemos la conexión entre la aplicación de predicados expresivos a la música y su uso central al hablar de seres humanos. En una palabra, las conexiones humanas de la música se pierden. Si no hay nada más que conecte lo apasionado en música con las pasiones de un hombre que lo que conecta la gordura de un luchador de Sumo y el miércoles, entonces se empobrece el arte. No obstante, otros autores interpretan a Wittgenstein de otro modo. Peter Kivy, por ejemplo, considera que el reconocimiento del carácter expresivo se explica, en gran medida, por el reconocimiento de la semejanza de la música con la expresión conductual humana de emoción. «Dado que percibimos una semejanza estructural entre la música triste y la expresión comportamental de la tristeza, oímos tal música como apropiada para la expresión de la tristeza, y por ello como expresiva de tristeza»[18]. En este sentido, el modelo de Kivy sugiere que la música triste se asemeja al comportamiento triste, no que sea sobre el comportamiento triste o sobre la tristeza (no hay referencia). Según Kivy en *The Corded Shell*, un elemento musical, un ritmo o un acorde expresa un sentimiento no porque haga surgir tal sentimiento en alguien, sino por dos razones diferentes. Primero, tiene el mismo «contorno» que el comportamiento humano de algún tipo y por eso «se oye como expresiva de esto o aquello, porque se oye como apropiado a la expresión de esto o aquello», o contribuye en un contexto particular a la formación de tal contorno expresivo. En segundo lugar, el elemento musical es expresivo en virtud de alguna costumbre o convención, que se originó en conexión con algún contorno expresivo. Por ejemplo, la tríada menor es triste por convención, aunque pueda haber empezado como parte de un contorno ex-

[18] P. Kivy, *Sound Sentiment*, Philadelphia, Temple University Press, 1989, p. 50.

presivo[19]. Así, la música refleja estados de ánimo o, mejor, gestos y acciones asociados convencionalmente con estados de ánimo o emociones.

Kivy habla de la «antigua disputa» entre los emotivistas y los cognitivistas en música. Para Kivy, «los emotivistas musicales» afirman que cuando alguien llama «triste» a una pieza de música es porque nos pone tristes cuando la escuchamos; por otra parte, los «cognitivistas musicales» no creen que la música triste lo sea en virtud de hacer surgir tal emoción en los oyentes. Creen que la tristeza es una propiedad expresiva de la música que el oyente reconoce en ella, al igual que reconoce la tristeza como una cualidad del semblante de un perro[20]. Para Kivy, ambas posiciones no son incompatibles. Una pieza musical puede conmovernos en parte porque es expresiva de emoción, pero no nos conmueve poniéndonos tristes. La música nos conmueve por varios aspectos de su belleza o perfección musicales. El hecho de que la música me conmueva lo explica Kivy por medio de la explicación del «tío Charlie»: cuando creo (es decir, tengo creencias) que el tío Charlie me está mintiendo, me enfado. Por la misma razón, las creencias con las que encaro la música son las razones que hacen que me conmueva.

Colin Radford defiende la tesis de que la música es triste[21], y somos conmovidos por su tristeza, como ilustra, por ejem-

[19] Peter Kivy, *The Corded Shell*, Princeton, Princeton University Press, 1980, p. 83.

[20] Peter Kivy, «How Music Moves», in Philip Alperson (ed.), *What is Music?*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1987, pp. 149-163, reimpreso en James O. Young (ed.), *Aesthetics.* Critical Concepts in Philosophy, London and New York, Routledge, 2005, pp. 19-32. Este artículo también está en Peter Kivy, *Music alone. Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience,* Ithaca and London, Cornell University press, 1990.

[21] Colin Radford, «Emotions and Music. A Reply to the Cognitivists», in *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 47/1 (1989) 69-76, reimpreso ein James O. Young (ed.), *op. cit.*, pp. 33-44 (cito por la reimpresión).

plo, el hecho de que los compositores usen música triste para los Requiems. Según Radford, la tristeza de la música carece de objeto, de modo que no podemos tener razones para la tristeza que impliquen creencias sobre su objeto. La única razón para nuestro sentimiento de tristeza es la música misma, su tristeza. Tal es la causa inmediata de nuestra tristeza, sin que haya creencias sobre el objeto que justifiquen la emoción. De este modo, podemos explicar por qué nos sentimos tristes en términos de la cualidad expresiva de la música. Radford sostiene que «lo que el cognitivismo afirma de modo correcto es mínimo: que la música triste es expresiva de tristeza y que nos conmueve. Pero se equivoca al negar que la música triste pueda llevarnos a la tristeza»[22]. El error cognitivista, según Radford, es suponer que toda emoción deba tener un objeto. Sin embargo, creo que Radford confunde dos cosas: los estados de ánimo (lo que Heidegger llama *Stimmungen)* y las emociones. Una emoción siempre es provocada por un objeto (que es percibido como triste, peligroso, etc.), pero un estado de ánimo no tiene causa ni objeto: es, más bien, la pre-condición de toda emoción y de cualquier conocimiento. En este sentido, podríamos decir que la música se dirige no a las emociones, sino a los estados de ánimo.

Por su parte, Stephen Davies afirma que no se puede defender que el carácter expresivo de la música sea irreductiblemente *sui generis.* Si predicados como «feliz» o «triste» no mantienen sus significados habituales cuando se aplican a la música, no será posible explicar el poder, el valor o el interés que el carácter expresivo de la música tiene para el oyente. Aunque la música sea expresiva de un modo específico, deberíamos poder conectar su modo de ser expresiva con los casos paradigmáticos a los que se aplican estos términos, es decir, a aquellos en los que una criatura sentiente da expresión pública a lo que siente. Davies afirma que en su aplicación a

[22] *Ibid.*, p. 42.

la música, los términos de emoción retienen el significado que tienen en su uso primario (habría una analogía significativa entre el uso primario y el secundario). La música se experimenta como poseedora de rasgos que se manifiestan en el comportamiento humano, especialmente los rasgos de comportamiento que dan lugar a las características de emoción en las apariencias[23]. Scruton, a su vez, cree que nadie puede aprender el significado de «triste» simplemente prestando atención a piezas tristes de música: hemos de volver a los ejemplos centrales, a los significados primarios para saber qué queremos decir cuando usamos el predicado en música, donde asume un carácter metafórico. Pero Davies cree que esta aproximación no puede explicar por qué «alegre» y «triste» conservan su significado habitual (no metafórico) en relación con el caso musical[24].

Kendall Walton, en «What is Abstract About the Art of Music?», propone que la música es expresiva de un modo importante en virtud del hecho de que al escuchar la música nos imaginamos a nosotros mismos inspeccionando y siendo conscientes de nuestros propios sentimientos, nuestros estados mentales[25]. La expresividad de la música se relaciona con su poder para evocar ciertas experiencias emocionales imaginativas. Jenefer Robinson considera que en la explicación de Walton hay un salto entre la música externa y la identificación imaginativa interna. Walton no explica cómo pasamos de una a la otra[26]. De modo semejante, Jerrold Levinson, en «Music

[23] Cf. Stephen Davies, «The Expression of Emotion in Music», *Mind*, 1980, 89/1, 67-86, reimpreso en James O. Young (ed.), pp. 3-18 (cito por la reimpresión).

[24] Stephen Davies, «Music», p. 503.

[25] Kendall Walton, «What is Abstract about the Art of Music», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1988, 46, p. 359.

[26] See Jenefer Robinson, «The Expression and Arousal of Emotion in Music», in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1994, 52(1), 13-22, reimpreso en James O. Young (ed.), o.c., pp. 45-59 (cito por la reimpresión).

and Negative Emotions» trata la cuestión de por qué se disfruta la música cuando evoca emociones negativas: acabamos sintiéndonos, en la imaginación, como la música. Pero esto implica asumir que cada estado de ánimo tienen unos componentes psicológicos y afectivos identificables. Jenefer Robinson considera que «puedo sentir la misma mezcla de pena e ira cuando estoy celoso o cuando estoy afligido (sin celos) (...). La diferencia entre estas emociones no está tanto en sus componentes afectivos y fisiológicos como en su componente cognitivo»[27]. Y eso puede que sea verdad, pero no siempre. La mayoría de las veces, como ya he apuntado, la música apunta directamente a los estados de ánimo *(Stimmungen)*, no a emociones con las que podamos tratar. Creo que esto soluciona el problema de encontrar algún contenido cognitivo en la música para justificar la atribución de esa emoción particular. Podríamos decir que la explicación de Kivy es apropiada para algunas obras musicales cuyas cualidades pueden percibirse, pero sólo a veces (quizá en algunas secciones de una pieza más larga), y por alguna gente –no todo el mundo puede analizar y comprender el «Ave verum virginitas» de Josquin des Prez.–. En el resto de los casos, la música se relaciona sin más con los estados de ánimo. En este sentido, aunque no hable específicamente de estados de ánimo, estoy de acuerdo con Jenefer Robinson cuando afirma que «puede ser verdad que ser conmovido por la música implica complejos juicios evaluativos, pero ser conmovido no es la única respuesta emocional o sentimental que la música puede suscitar»[28]. Para ella, contra Kivy, la expresión de un sentimiento por la música puede explicarse a veces sencillamente en términos de la excitación de ese sentimiento. Tal cosa puede ser verdad si nos referimos a estados de ánimo y no a emociones (que siempre tienen una contrapartida cognitiva).

[27] *Ibid.*, p. 50

[28] *Ibid.*, p. 53.

Según Heidegger (así como Kierkegaard) y el análisis que Robert C. Solomon hace a partir de él, por medio de los estados de ánimo estamos sintonizados con la realidad de nuestras vidas en el mundo. Un estado de ánimo es un modo de ser y de estar en el mundo[29]. Impedir que la música alcance los estados de ánimo –como sucede con una enorme parte de la música contemporánea– nos hace pagar un enorme precio psicológico. Quizá sea esa la razón por la que la mayor parte de la gente huye de esta música sin alma.

## *4. Significado en música*

Según el segundo Wittgenstein, el significado de las palabras consiste en su uso en el lenguaje y no (como había pensado de los nombres en el *Tractatus*) en una entidad externa al lenguaje; y del mismo modo, el significado de una frase no puede identificarse con una realidad fuera de la frase, como habían pensado Schlick y otros verificacionistas, pues «comprender una frase significa captar su contenido; y el contenido de la frase está *en* la frase» (BB, p. 210). No podemos señalar nada fuera del lenguaje y decir que eso es el significado de la frase. En este sentido, una frase es semejante a un tema musical, porque aquí tampoco hay nada que podamos indicar fuera de la pieza como lo que significa o acerca de lo que es. Entender una frase es entender lo que significa, y quien la entiende podría explicar qué significa. Wittgenstein, de este modo, se aparta del referencialismo, al igual que lo hace Hanslick, para quien los que imponen a la música las leyes del lenguaje, atraviesan «el alma verdadera de la música, la belleza formal satisfecha de por sí, para correr detrás del fantasma "significación"». No hay analogía posible, más allá del

[29] Cf. Robert C. Solomon, *True To Our Feelings*, Oxford, Oxford University Press, 2007.

hecho de que en la música hay significado y secuencia lógica, pero en sentido musical; es un lenguaje que hablamos y comprendemos, pero que somos incapaces de traducir[30].

En este sentido, la música no es representativa de (o, por decirlo con la terminología del *Tractatus,* una figura de) alguna parte del mundo, pero tampoco es un «lenguaje» autocontenido. Cuando Wittgenstein dice que comprender una frase es más semejante a comprender una pieza de música de lo que se podría pensar, rechaza la teoría de la imagen del *Tractatus* y, al mismo tiempo, cualquier teoría referencial del significado. Pero a la vez rechaza la opinión de que la música sea sólo acerca de sí misma. Por supuesto que no podemos traducir una frase musical como traducimos una frase de una lengua a otra, o parafrasearla para clarificarla. Lo que Wittgenstein sugiere que podemos hacer es encontrar una imagen en otro medio que arroje luz sobre la música. Un ejemplo de traducción de la imagen musical en otro medio lo da en *Cultura y Valor:* «La música de Bruckner nada tiene ya del largo y estrecho (¿nórdico?) rostro de Nestroy, Grillparzer, Haydn, etc., sino que tiene un rostro redondo y lleno (¿alpino?), de un tipo más puro aún que el de Schubert» (CV 111). Aunque no podamos decir que la música sea «acerca de», qué «significa», podemos señalar que es como esta cara, por ejemplo. El carácter y la significación que pueden verse en un rostro se pueden oír también en la música.

Por otra parte, es esencial a la naturaleza de las frases el ser entendidas. Una frase es un medio de comunicación y fracasa en su función si el oyente la malinterpreta o no la comprende. Pero esto no sucede en el caso de la música. La música, en cuanto tal, no es un medio de comunicación, y la cuestión de la comprensión o del yerro en la comprensión no aparece en el caso musical (excepto cuando se ha especificado un significado simbólico). Wittgenstein sostiene que «es incorrecto *lla-*

[30] Eduard Hanslick, *op. cit.*, pp. 68-69.

mar al entender un proceso que acompaña a la audición. (En efecto, su manifestación, su ejecución expresiva, no podría considerarse como un aspecto concomitante de la audición.)» (Z 163). Cuando alguien dice que no entiende la música de Schönberg quiere decir que la música no le afecta. La razón de ello es que no siente las exigencias y las implicaciones armónicas que son esenciales para el disfrute de la música.

> La comprensión de la música no es una sensación ni una suma de sensaciones. No obstante, es correcto llamarla una experiencia, en la medida en que este concepto de comprensión tiene cierta afinidad con otros conceptos propios de la experiencia. Suele decirse «Esta vez he vivido ese pasaje de manera muy distinta». Pese a todo, tal expresión dice «lo que ocurrió» sólo a aquel que se siente como en casa en el peculiar mundo conceptual que pertenece a estas situaciones. (Analogía: «he ganado la partida») (Z 165).

Roger Scruton afirma que el simbolismo musical no implica que sus símbolos estén por o representen algo en el mundo[31]. Scruton afirma que las secciones musicales en las que se representa el sonido del viento, de las cataratas, las tormentas, los cantos de pájaros, etc., no representan aspectos de la naturaleza. Además, si aceptamos que la música imita la naturaleza de alguna manera, no podemos decir que la música diga nada acerca de esos aspectos de la naturaleza. El simbolismo musical carece de predicación en el sentido deseado, y dado que no hay predicación, no puede haber satisfacción en el sentido tarskiano. En suma, las nociones de verdad y falsedad no se aplican a la música. Comprender la música es un ejercicio de «comprensión intencional», distinto de la explicación científica. A diferencia de la percepción ordinaria, que busca descubrir cómo es el mundo material, la experien-

[31] Cf. Roger Scruton, *The Aesthetic Understanding*, Manchester, Carcanet Press, 1983, capítulo 7.

cia musical está centrada en las percepciones dotadas de un significado intrínseco separado del mundo: la experiencia musical «no es una ventana, sino un cuadro»[32].

La postura del oyente debería contrastarse con la del intérprete-ejecutante. La ejecución o interpretación de una pieza musical requiere de comprensión en un sentido activo. Es obvio (aunque da la impresión de que no lo es para determinados instrumentistas contemporáneos) que hay que saber tocar el instrumento en cuestión. Pero la comprensión musical que se atribuye a los intérpretes va más allá de esto. Dados dos instrumentistas con igual técnica, podríamos decir de uno, pero no del otro, que toca la pieza con comprensión, significando que la frasea de forma adecuada, que hace los apoyos correctos, los matices expresivos que exige la pieza, etc.

¿Hasta qué punto importa la comprensión para la apreciación y el disfrute de una pieza de música? Obviamente es importante oír la música de modo correcto, oír una variación como tal variación (y por ello «saber dónde está el tema») (BB, p. 172), el desarrollo de la forma sonata como tal desarrollo, y sentir la implicación armónica de una séptima de dominante. Pero, ¿qué pasa con la comprensión articulada, tal como se requiere en el caso del lenguaje poético? En las *Lecciones sobre estética,* Wittgenstein sostiene que tal comprensión es necesaria para la apreciación artística (LC I, 17):

> Supongamos alguien que admira y a quien le gusta lo que se admite como bueno, pero no puede recordar las melodías más simples, que no se da cuenta cuándo entra el bajo, etc. Decimos que no ha visto qué hay en la obra. No usamos la expresión «Fulano tiene talento para la música» refiriéndonos a alguien que dice «¡Ah!» cuando se toca una pieza de música, del mismo modo que tampoco decimos que tenga talento para la música un perro que mueva su cola cuando se toca la música.

[32] Roger Scruton, *The Aesthetics of Music,* Oxford, Oxford University Press, 1997, pp. 220-221.

En cualquier caso, la comparación de la música con el lenguaje poético no es del todo satisfactoria. En el último caso, hay una clara presuposición de comprensión: uno debe entender el lenguaje en el que el poema está escrito; pero esto no es así en el caso de la música: no hay lenguaje que uno deba aprender antes de que uno pueda apreciar una pieza de música (lo que no significa que uno no necesite acostumbrarse a ciertas convenciones musicales). Tampoco se puede comparar al que dice ¡ah! y «admira» por diversas razones la música con el perro que sólo mueve la cola. Hay mucho más en el ¡ah! que en el movimiento instintivo de la cola animal. ¿En qué consiste, pues, la evaluación musical? (LC I 18). Para Wittgenstein, que alguien evalúa el material de un vestido no lo muestran «las interjecciones que usa, sino su modo de elegir, seleccionar, etc.». Este tipo de persona haría comentarios tales como «No. Esto es demasiado oscuro», etc. Y «algo así sucede en la música: "¿Es esto armónico? No. El bajo no suena suficientemente fuerte. Aquí me gustaría algo diferente..." Esto es lo que llamamos una evaluación *(appreciation)*» (LC I 19).

Según Wittgenstein, la apreciación y evaluación verdaderas están presentes si el modo en que una persona elige, selecciona, etc. se basa en descripciones apropiadas; y de modo semejante sucede en el caso del amante de la música. Pero, ¿dónde deja esto a la persona que, aunque no puede hacer tales comentarios, admira y disfruta lo que se admite que es bueno, y responde con «¡Oh! Qué maravilloso!» (LC I 17)? Seguramente tal persona se diría que aprecia la música. Podría, realmente, apreciarla más que alguien que tiene las capacidades mencionadas por Wittgenstein, porque alguien podría tener estas capacidades sin ser afectado por la música hasta el mismo punto. El primer tipo de persona podría decirse, sobre la base de sus preferencias, que tiene un buen gusto.

Escuchar una obra musical con entendimiento (o ver una obra de danza con entendimiento) no es algo que tenga contenido específico en sí mismo, sino algo que se lleva a cabo

primariamente por contraste con los diversos modos en que las obras de arte pueden ser malinterpretadas (tanto como intérprete o como miembro del público). La naturaleza del contraste principal entre la interpretación del ejecutante y la interpretación del crítico significa que las actividades de los miembros del público nunca podrían ser equivalentes a las de los ejecutantes genuinos. No se sigue de lo dicho, sin embargo, que el evocar sentimientos, incluyendo los experimentados por «el hombre que dice ¡Ah!» carezca de importancia en estética. Ni se sigue que quien no puede seguir una pieza deba ser un inculto. Que yo no pueda seguir una pieza concreta de música puede ser una limitación de mi conocimiento, de mi experiencia de la misma, o alguna otra dificultad mía. Puede representar un paso que yo no puedo dar. Pero, igualmente, puede indicar un defecto en la obra musical. En todo caso, lo que está claro para Wittgenstein es que sólo alguien educado en música puede captar determinadas expresiones:

> Pues, ¿cómo se podría explicar en qué consiste «la ejecución expresiva»? Seguro que no mediante algo que acompañe a la ejecución.– ¿Qué es, pues, conveniente para ese propósito? Cierta cultura, se podría decir. –Si a alguien se le ha educado en determinada cultura, –y después reacciona de tal o cual modo ante la música, se le puede enseñar el uso de la frase «ejecución expresiva» (Z 164).

Para concluir, quisiera subrayar la posibilidad ya señalada de relacionar la música y los estados de ánimo, también en el campo de los significados. Si el significado en la música no es algo que tenga que ver con la verdad y la falsedad, sino con el comportamiento, una buena manera de abordarlo (y de relacionar a Wittgenstein con Heidegger, quienes, por extraño que suene, están prácticamente de acuerdo en otros asuntos) es analizando más y mejor el concepto de estados de ánimo en Wittgenstein.